

مكتبة ٢٠٠٦

سلسلة الفنون

دراسات مختارة من مساح آسيا

ترجمة: نورا أمين

تحرير: جون جاكو



دراسات مختارة من ميساج آسيا



برعاية السيدة
وزراء مبارك



دراسات مختارة من مسأله آسيا

تحرير: جون جاكو ترجمة: نورا أمين



لوحة الغلاف للفنان: ثروت البهر
بدون عنوان - ١٩٩١ - أكرليك على ورق - ٦٩,٥ x ٥٠ سم

كإضافة جديدة لمكتبة الأسرة قدمنا على غلاف كل
كتاب لوحة تشكيلية لفنان مصري معاصر من مختلف
المدارس والأجيال وهذه اللوحات لا تعبر بالضرورة عن
موضوع الكتاب.
وتتقدم مكتبة الأسرة بالشكر لقطاع الفنون
التشكيلية بوزارة الثقافة ومتحف الفن المصري الحديث
على هذا التعاون.

دراسات مختارة من مسارح آسيا / تحرير جون
جاكو، ترجمة نور أمين، القاهرة: الهيئة المصرية
العامة للكتاب، ٢٠٠٦.

١٦٠ ص ٢٤١ سم.

تدمك ١ - ٤١٠ - ٤١٩ - ٩٧٧.

١ - المسرح - تاريخ

٢ - المسرح - آسيا

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٥٤٠ / ٢٠٠٦

I.S.B.N 977-419-410-1

ديوى، ٧٩٢، ٠٩

توطئة

انطلاقاً من شعار «مكتبة الأسرة» هذا العام: الثقافة لغة السلام، والذي طرحته السيدة الفاضلة سوزان مبارك، انتقت مكتبة الأسرة حوالى ٣٠٠ عنوان، حاولت أن تقترب من الأجواء الفكرية والثقافية والإبداعية لمفهوم قيمة ثقافة السلام ودعم التسامح، وتعميق قيمة المواطنة والانتماء والمشاركة والمسؤولية المدنية، ودور مؤسسات المجتمع المدنى، وترسيخ قيمة دور المرأة وتعزيز قيمة التجدد الثقافى، والتفكير النقدى، والحوار، والتبادل والتواصل المجتمعى والدولى. وأخيراً إبراز تواصل الإبداع المصرى عبر أجياله المختلفة وتياراته المتنوعة.

إن مكتبة الأسرة من خلال سلاسلها المتنوعة تحاول استيعاب المشهد الثقافى والفكرى والإبداعى فى مصر عاماً بعد عام. وفى هذا العام تطرح أعمالاً جديدة، وتقدم أسماء لم تنشر من قبل فى هذا المشروع الرائد، وتفتح مجالات فكرية وثقافية وأصوات إبداعية جديدة.

وسوف تدور عناوين مكتبة الأسرة ٢٠٠٦ فى فلك سلاسل الأدب، والفكر، والعلوم الاجتماعية، والعلوم والتكنولوجيا، والفنون، والمثويات التى تحتفى هذا العام مع العالم كله بمرور ستمائة عام على رحيل المفكر العربى الكبير عبدالرحمن بن خلدون، الذى يعد واحداً من بُناة الحضارة العربية الإسلامية فى أوج عظمتها وازدهارها، ولأن هذه الحضارة كانت الأساس الذى قامت عليه

الحضارة الأوروبية الحديثة، فابن خلدون يعتبر نموذجًا واضحًا لأهمية حوار الحضارات وطريقة تواصلها.

سيظل هدف مكتبة الأسرة فتح نوافذ جديدة للقارئ المصري للاطلاع على منابع الثقافة العربية والعالمية وتكوين ثقافته ومعرفته بأيسر السبل، والوقوف أمام ما أنتجته عبقرية الأمم ممثلة في تراثها الأدبي والثقافي والعلمي والفكري المستتير، حتى يستطيع القارئ مواجهة العنف والأصولية، والفخر بإسهامات أسلافه العرب في تشكيل مسيرة الحضارة الإنسانية.

مكتبة الأسرة

تقديم

يمتاز المسرح الآسيوي بنشأته العضوية، كظاهرة فرضها الطقس الدينى، مثله فى ذلك مثل المسرح الإغريقى، أى أنه لم يتم استيراده من الغرب كما حدث مع مسرحنا العربى، وهذا ما أعطى له خصوصيته الجمالية النابعة من الثقافات المحلية، بما يمنحه ثراءً بصرياً لا نجده فى القوالب المسرحية الغربية التقليدية، يتأتى من طبيعة الطقوس الخاصة بالديانات الآسيوية، والتي يعد الغناء والرقص عنصران أساسيان فيها.

ولذلك التفت رواد الحداثة فى المسرح الأوروبى، أمثال بريخت، وأرتو، وبيتر بروت، إلى هذا الأداء المسرحى الموهل فى القدم، إذ ارتأوا فيه تجلياً للمعطيات الفكرية والجمالية لنظرية الحداثة، فبريخت استقى من الأوبرا الصينية نظريته فى التفريب المعتمد على عناصر كسر الإيهام، كالراوى، وتعريف الشخصية بنفسها، والصياغة الفئائية للموقف الدرامى، على صعيد النص، أما على صعيد العرض، فهناك الرقص والاستعراض، والديكور الرمزي، وتناقض العناصر البصرية مع العناصر السمعية، وكلها من التقنيات المميزة للأوبرا الصينية، والتي اعتمدها بريخت فى مسرحه الملحمى، ابتغاء الوصول إلى صيغة مسرحية تعرى التناقضات الأيديولوجية فى المجتمع الرأسمالى، وذلك بعد أن ثبت فشل التيار الواقعى وكافة التيارات التقليدية فى المسرح، فى حل هذه المعادلة الفكرية.

ومن جانب آخر اعتمد أرتو على المسرح التراثى فى «بالي» و«نيبال» لكى يرسم الخطوط العريضة التى انطلق منها نحو تأسيس نظرية مسرح القسوة، فبنى ذلك على الطقس الروحى، أو السحرى الذى يعد السمة المميزة لهذا النمط من المسرح الآسيوى، وعبر هذا الطقس يصل المتلقى والممثل معاً إلى حالة التطهير القائمة على مبدأ جلد الذات، وهو تطهير يدفع إلى التغيير، بعكس التطهر الأرسطى، الذى ينحى منحى تثبيتياً لما هو واقع على المستويين السياسى والاجتماعى.

وهكذا نرى كيف استفاد المسرح الغربى من آليات العرض الآسيوى بأساليبه المختلفة، ويضم هذا الكتاب مجموعة من الدراسات حول المسرح الآسيوى، والتى اضطلع بكتابتها مجموعة من أهم الباحثين المسرحيين فى أوروبا وآسيا، وتتناول الدراسات ظواهر المسرح الآسيوى عبر قومياته المختلفة، فهناك المسرح الهندى الذى انفردت له دراستان ضمن الكتاب، لعرض وتحليل أشكال المسرح الكلاسيكى الهندى ونشأته الدينية، التى منحته طابعاً أسطورياً، يدنو به من شكل الواقعية السحرية الذى طرحته الثقافة اللاتينية فى القرن العشرين، هذا إلى جانب المسرح الصينى قديماً وحديثاً، وكيفية تطوره من الأوبرا الصينية إلى مسرح درامى يتأثر بالتجارب الأوروبية، بالإضافة إلى مسرح النو اليابانى، والمسرح الإندونيسى، والمسرح الفيتنامى، وغيرهم.

وقد صدرت الطبعة الأولى للكتاب ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، فى دورته السابعة عام ١٩٩٥، وهامى مكتبة الأسرة تعيد طبعه، بعد مضى أكثر من عشر سنوات، لتمد حقل النقد المسرحى بمرجع مهم يضئ مساحة لرؤية المسرح الشرقى.

مكتبة الأسرة ٢٠٠٦

دراسات مختارة
من
مسارح آسيا

يتضمن هذا الكتاب مختارات من الكتاب الفرنسى

Les Theatres D'Asie

مسارح آسيا

مجموع دراسات من ندوة « مسارح آسيا » التي عقدت بمدينة
رايومون Rayaumont بفرنسا بالتعاون بين مجموعة الأبحاث المسرحية
Groupe de Recherches sur le Théâtre بالمركز القومى للبحث العلمى
. C.N.R.S.

واللجنة الثقافية برايومون Cercle Culturel de Rayaumont فى الفترة
من ٢٨ مايو إلى أول يونيو عام ١٩٥٩ وصدرت عن المركز القومى
للبحث العلمى (C.N.R.S.).

من تحرير : جون جاكوت Jean Jacquot

أؤمن بأن العزلة تنتج الاجترار الذى يؤدى إلى السكون ، فيتخلق السأم وبدوره يولد اللعاس ، لذا فالتنشيط والتحفيز يشكلان عندى ضرورة للمقاومة والارتقاء .

ومهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي أحد صور التنشيط الإبداعى الذى يضعنا فى مواجهة مع تيارات فنون المسرح المتعددة ، حتى لا يبتلعنا تيار محدد ، أو نصبح أسرى الاستذكار بدلاً من أن نكون دعاة إبداع دائم .

كان وما زال همى أن نجرى الحوار ، لا أن نلقى ، نتعرف ونذكر ، لا أن يملى علينا ، وفى رأى أن صيغة التوقع لا تجدى ، وكذلك التلقى السالب لا ينفع ، ولا شك أن بانوراما المسرح العالمى التى يتيحها المهرجان تفتح آفاقاً متنوعة لتجارب فكرية وجمالية ، تحرك طاقات الإبداع ، وتعمق المعارف .

وفى تصورى أن المهرجان يكثف ولا يختزل ، يطرح ولا يفرض ، يستعرض أساليب للإحياء ، وليس للنقل ، وعلى المبدعين فى مسرحنا أن يحسموا خيارهم .

إن هذه الدورة السابعة للمهرجان تفتح مجالاً جديداً هو مسرح الشرق بترجمة مجموعة من الدراسات والنصوص ضمن إصدارات هذا العام ، وقد طلبت من إدارة المهرجان دعوة بعض الفرق التى تجسد إستلهامات هذا المسرح ، ليجرى الحوار كاملاً ، ولتتحقق الفعالية فى صورتها المؤثرة .

فاروق حسنى
وزير الثقافة

تعد علاقة المسرح العربي عموماً بمسرح الشرق ، وتحديدأ المسرح الصيني والهندي والياباني علاقة شاحبة ، ورغم أن المواجهة بين العالم العربي والعالم الاوروي والغربي اتسمت في تاريخها بمظاهر متعددة من الصراع ، ورغم أن خطاب التأصيل للمسرح العربي على اختلاف توجهاته يؤكد على ضرورة القطع مع المسرح الغربي ومرتكزاته ، إلا أنه لم تكن هناك مقاربات من مسرح الشرق ، سواء من جانب المؤسسات الثقافية والعلمية ، في شكل بعثات دراسية أو زيارات ميدانية ، أو استقدام لفرق مسرحية ، أو حتى من جانب نخبة الثقافة العالمية ، بطرح التكوين المعرفي عن هذا المسرح في صياغاته المتعددة بترجمة إبداعاته وتنظيراته .

ومن الملاحظ أن خطاب التأصيل للمسرح العربي كان يبشر بميلاد شكل مسرحي عربي مغاير للمسرح الغربي ، لكن ولادة هذا الشكل ارتبطت بمنهج اركيولوجي ، يسعى إلى نفى واستبعاد واقضاء المسرح الغربي ، واستحضار كل ما تحويه الحفريات التراثية في محاولة لاستلهاها ، رغم الانقطاع الذي حدث لها ، وذلك وفق تصور يرى توليد شكل مسرحي عربي في بوتقة مخلقة ، ويلقى على التراث عبء التأسيس ، بتوجه سوسيولوجي تحريري مناهض للهيمنة والتبعية والإلحاق ، واكتفت خطابات التأصيل في مواجهتها للمسرح الغربي بأن راحت تفتش عن ظواهر جنينية للمسرح ، وتظاهرات شعبية ، ورصيد فنون الفرجة في التراث العربي ، كمحاولة لرفضها تقليد المسرح الغربي ، تأكيداً لهوية المسرح العربي المنشود ، دون البحث عن تفاعل مع ثقافات أخرى لاستلهاها البديل .

لكن كان هناك ضمن خطابات التأصيل للمسرح العربي على تعددها خطابان أشارا إلى مسرح الشرق ، وهما شريف خزندار حيث دعى في خطابه للتأصيل إلى

التوجه والاستلهام من مسرح الشرق بإعتباره أقرب ما يكون إلى ما يتطلع المسرح العربي أن يكون ، إنما هو في الشرق لا في الغرب ، ففي آسيا .. وفي الهند بالتحديد شكل من المسرح أقرب ما يكون إلى المسرح الشامل الذي يبحث عنه الغرب .. هذا المسرح هو الذي يجب أن يكون مسرحنا المنشود .

وخطاب التأصيل الثاني الذي نبه إلى مسرح الشرق كان للدكتور على الراعي . الذي جاء كحصاد متابعته بالمشاهدة لعروض آسيوية شاهدت ، اذاك عروض الكابوكي وادركت كم قريبة من روح المسرح الشعبي الذي جذب شعبنا دائما في صور مختلفة ، وفي المسرح الغنائي الذي عمل من أجله سلامه حجازي ، و سيد درويش ... وفي مسرحيات على الكسار و مسرحيات الريحاني الاستعراضية .

ويحدد د. على الراعي السمة المميزة لهذه العروض معلقاً على مشاهداته بعد مشاهدة هذا البالي الشرقي الفاتن بدا لي الباليه في الغرب مجرد شظية من مرآة سحرية صافية الأديم ، يستطيع الجسم البشري على سطحها أن يشكل أشكالاً لا تنتهي ويعبر بها تعبيرات بالغة الرقة والعمق ، وتختلف لدى من مشاهدتي ، إن المسرح الذي يقوم على الدراما وحدها هو فرع صغير انتزعه من شجرة سامقة هي شجرة فنون العرض ، أو شجرة المسرح الشامل ، وأننا إذا أردنا للمسرح أن يحيا حياة جديدة وأن يؤثر في الناس حقاً ، ويصدر عنهم في الوقت ذاته ، فلا بد من عودة النظرة الكلية إلى العروض المسرحية ولا بد من التمسك بفكرة أن المسرح ليس الكلمة فقط بل في كل ما يؤدي في مساحة معينة من حركات وأصوات وغناء وموسيقى .

ويكاد يتفق د. الراعي مع جون جاكو في استقراءه لمسارح آسيا حيث أكد جاكو اننا نستطيع أن نقول انه حتى في مسارح آسيا ذات التعبير الأدبي العالي نادراً ما تغيب الموسيقى والتمثيل الصامت والرقص ، حيث يشكلون عنصراً لا غنى عنه للعرض ككل . ، لدرجة انهم يناقشون الحوار الكلامي في الأهمية في بعض الأشكال الدرامية ... فالسمة الأولى المشتركة بين معظم المسارح القرائية في آسيا - أن لم يكن كلها - هي التأليف بين الوسائل الفنية .

لكن يبدو أن تأثير هذين الخطابين العربيين كان محدوداً ، وأيضاً دون سند من ترجمات ودراسات مستفيضة أو مشاهدات واستقراء لعروض مسرحية تزكي التفاعل وتحقق البديل المنشود في خطاب التأصيل .

ولا شك أن اهتمام هيئة اليونسكو بدعم مشروع الهيئة العالمية للمسرح في باريس على إقامة مهرجان مسرح الأمم الذي باشر نشاطه بين عامي ١٩٥٧ ، ١٩٧٢ يعكس الإيمان بفعالية حوار الثقافات ، حيث كان هذا المهرجان ملتقى للإبداعات المسرحية الغربية ، وإبداعات الفنون الآسيوية والأفريقية والأمريكية ، إذ عرضت أوبرا بكين ، و الكابوكي ، ومسرح الكاتاكالى الهندى . ثم أقيمت عام ١٩٧٦ بالهند الورشة العالمية للمسرح الشعبى فى شانديجره التى سعت إلى تجريب مناهج وتقنيات لنقل السير والأساطير الغربية التقليدية الآسيوية إلى شكل من المسرح الشعبى .

وقد استأثر مسرح الشرق بحيز أوسع من اهتمامات الاسرة المسرحية العالمية ، حيث تزايد اهتمام المسرح الفرنسى خاصة بالتعرف على مسرح الشرق من خلال الترجمات والمهرجانات التى تستقدم عروضه ، ويعترف جون جاكو أن الكتابة الدرامية الشرقية أصبحت مألوفة لدينا ، بعد مرور نصف قرن من الترجمات ، ومن محاولات الإعداد المسرحى للنصوص المسرحية الأدبية ، ومن زيارات الفرق الآسيوية لفرنسا ، وتم ذلك ايضا بفضل لجوء أولئك الذين أرادوا تجديد مسرحنا وإطلاقه خارج إطار اللعبة الإيطالية بتحريره من استعباد الإيهام ، وبالتخلي عن المحاكاة المباشرة لكى يستعيد المسرح قيمته ويستعيد التمثيل اسلوبه الفنى إلى تقنيات المسرح الشرقى .

ورغم الاحترازات التى تضمنتها بعض خطابات التأصيل للمسرح العربى من خطر الوقوع فى الشكلية أو التزيين ورش الأصباغ والترميم عند استلهاهم التراث ، فإنه لم تتسع مساحة التعرف على نماذج من مسارح الثقافات الأخرى غير المسرح الغربى ، باعتبار أن التعدد الثقافى أمر جوهري ينبغى البحث عن ثوابته والتعرف على تجلياته .

فالمسرح كفن - يعكس عذاب الخيال الانسانى فى نبلة الحقيقى - إنما يسعى إلى خيارات حياتيه ، بعيدة عن الفساد والخداع أو السيطرة والاستعباد والهيمنة .

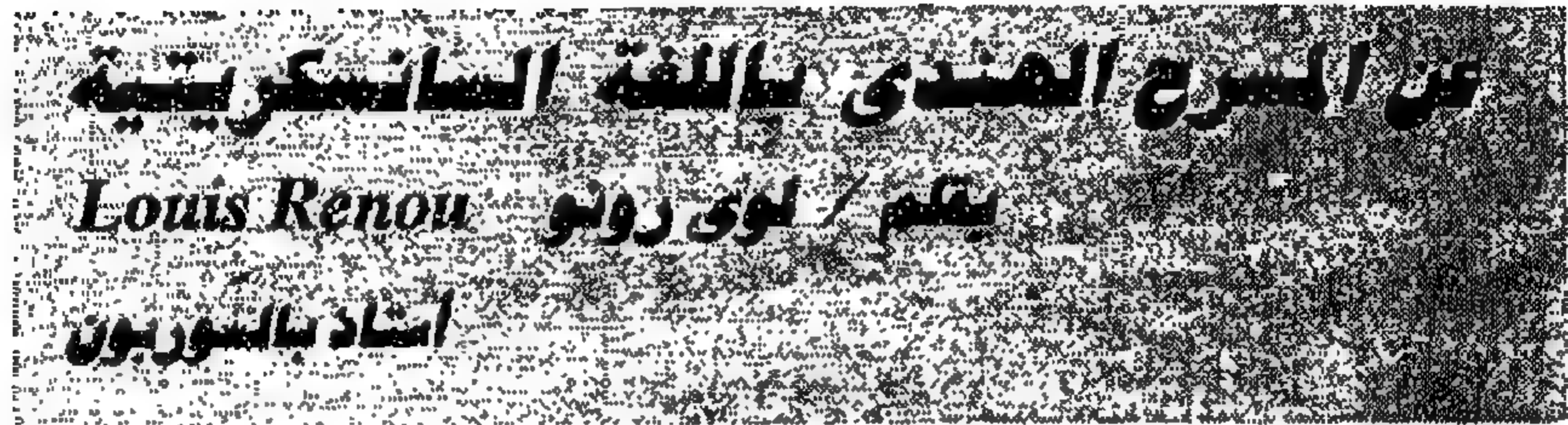
كما أن مواجهة الخصوصيات الثقافية للنمذجة المهاجمة المسيطرة ، والاجتياح ذى الطابع الإرغامى ، لا يعنى انغلاقاً على الماضى ، أو انغلاقاً عمى حولنا ، وإنما يعنى تفتحاً متنوعاً خلافاً لإنماء الذات دون أن تغترب ، فسؤال الحضور الثقافى يستوجب ضرورة توفر إدراك الحس التاريخى بالتراث ، دون أن يصبح

وثيقة حلول تفصلنا عن أبداعاتنا وتقطع حواراتنا مع الغير أو مع مستجدات حياتنا ، وتؤكد الانحباس فى وعاء زجاجى مغلق لإستيلاد الغائب .

نذلك كله فإن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي انطلاقاً من إيمان تعميق رسالته بإثراء الخيال المسرحى ، فإنه يطرح ترجمات لمجموعة من الدراسات التى تتناول مسرح الشرق ، إلى جانب مختارات من نصوص هذا المسرح ، كما يستقدم فرقاً تتخذ من التجريب على تقنيات ذلك المسرح توجهاً لإبداع جديد ، وفى ذات الوقت يطرح أيضاً مجموعة من الترجمات لدراسات المسرح الغربى ونصوصه الجديدة ، سعياً للتوجه إلى ما لم يوجه إليه النظر بعد ، دون أن يحتجزنا شىء عن المغامرة والحوار ، ودون الرغبة فى التماهى والاستنساخ .

ويبقى الاعتراف بالفضل لصاحب فكرة هذا المهرجان الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة الذى يحرض على أن يستكمل هذا المهرجان ملامحه الأساسية كمؤسسة ثقافية تنشط الإبداع المسرحى وتحفز الخيال وتدعو للحوار وتعمق المعارف .

أ . د . فوزى فهمى
رئيس المهرجان



كثيرا ما تناولنا المسرح السانسكريتى بالدراسة ، مهتمين بأصوله التى مازالت موضع اختلاف فى الآراء كما كانت فى القرن الماضى - وإن كنا تحررنا من الفرضيات التى تثقل دراسته النظرية - بعد أن ثبت لنا أن ظروف نشأة المسرح الهندى هى نفسها ظروف نشأة المسرح فى بقية بقاع العالم .

لقد عالجتنا علاقاته بالكتابة الدرامية ، وهى علاقات تطرح مشكلات مهمة ، بل غاية فى الأهمية ربما لأن النظرية الدرامية فى الهند سبقت وجود الدراما نفسها التى تسعى الى تعريفها . كما سعينا فى النهاية (وهى مهمة أسهل) الى صياغة تقييم أدبى خاص بهذه الدراما ، والى تصنيف مؤلفيها وتوضيح التأثيرات التى تعرضوا لها . وقليل ما أخذنا فى الاعتبار شكل الدراما نفسه ، رغم أنه شديد الأهمية ، لا سيما أن الأدب الذى ينتمى إليه يحمل بصمات صريحة وواضحة للسمات الشكلية والبنى اللغوية .

لقد رددنا كثيرا فكرة أن هذا المسرح تقليدى فى معظمه . ولاحظنا كذلك أن الأشكال الدرامية - مثلا - بمجرد أن حددتها معايير النظرية الدرامية ، أخذت تضطرب من قرن الى آخر وفقا لأنماط ثابتة حتى أن المسرحيات القليلة التى ما

زالت تؤلف باللغة السانسكريتية اليوم من الصعب تمييزها عن تلك التي كانت تعرض أيام الـ جوبتاس Guptas والـ بالافاس Pallavas.

وفي الحقيقة ، لم يستغل الأدب إلا جانبا بسيطا من الإمكانيات التي وفرتها له خصوصية الكتابة الدرامية ، فلا نستطيع أن نجد إلا كوميديات بطولية أو كوميديات حريم بين العشرة أنواع الرئيسية والعشرة الفرعية التي حددها المنظرون.

ومن بعدها ، نجد كوميديات برجوازية ، ثم مونولوجات و فارس Farce لكن في أعمال تنتمي الى فترة قريبة نسبيا ، ويتفادها المؤلفون الكلاسيكيون أو يجهلونها . ومما لا شك فيه أنه يوجد مسرحيات قد ظلت على هامش الانتاج المسرحي الجارى فى الوقت نفسه الذى ابتعدت فيه عن أى مذهب درامى . ولا تمثل هذه المسرحيات إتجاها مختلفا عن المسرح العادى بقدر ما تستعير من تقنياته لإقامة نوعاً مسرحياً جديداً يتكون من المزج بين الحوارات و الغناء غير الموزون ، مثل أبيات الشعر المغناة فى الـ جيتا -جوفيندا Gita- Govenda ، ومثل الرواية المسرحية المتتالية -الـ ماها-ناتاكا Maha - nataka بعض المحاولات الأخرى .

أما الشخصوس الدرامية فتمطية مثلها مثل الأنواع الدرامية ؛ فهناك الملكو البهلول و الروح الطيبة و المحظية . ويعتبر الموقف العام مستعارا من التراث الملحمى ، أو على الأقل من الكوميديا البطولية ، حيث إستوحت كوميديا الحريم مثلا بعضا مما ترويه الحكايات المعروفة ، دون أن تغامر بطرق بسبل جديدة . بل أن المواقف الخاصة فيها كانت معروفة مسبقا ، سواء كانت فى استخدام أسلوب التندر ، أو تدخل الناسك فى الأحداث ، أو وقوع حدث مفاجئ يكون بمثابة الحل المنتظر لعقدة المسرحية الخ . نرجع إذن بذلك الى استنتاج لا يمكن تفاديه ، ألا وهو أنه كلما كان إطار العرض محددا بشكل مسبق كلما زادت أهمية المشكلات التي يطرحها الشكل . فى هذا السياق ، حيث تقل حرية الإبداع ، تتأكد شخصية الشاعر . وفى عبارة أخرى ، نجد أن ما يميز المؤلفين الدراميين المنتمين الى العصر الكلاسيكى (مثل كاليداسا ، ومن بعده بها فابهوتى ، وفى مستوى يلى هذين الأثنين الكبيرين ، فيساکهاداتا و ناراياما و مورارى و راجا سيكهارا) عن غيار الشعراء الصغار الذين أخذوا يتوالون منذ القرن العاشر أو الحادى عشر ، هو الموهبة أو الأصالة الشكلية التي تستدعى الارتباط الذكى بالتراث أكثر مما

تستدعى الابتكار . و نستطيع أن نقول أن المسافة الفاصلة بين كاليدياسا مثلا وأحد هؤلاء المؤلفين من العصر الأدنى ، هي نفسها المسافة التي تفصل بين مسرحية فيدر Phedre لراسين Racine ومسرحية فيدر Phedre لبرادون Pradon ، مع فارق واحد هو أن التطور - أو بمعنى أصح التدهور - في الهند السانسكريتية قد اتبع خطا زمنيا دقيقا ، في حين أننا في الآداب الغربية نجد الإنتاج الضحل جنبا إلى جنب مع الانتاج المتفوق . وربما يرجع ذلك الى أن النصوص الغربية الكلاسيكية كلها - أو معظمها - قد عاشت حتى الآن ، أما في الهند فلم تنج من الأعمال التي تنتمي الى ما قبل القرن العاشر إلا تلك التي تحمل دلالة فنية أو تاريخية خاصة .

مما يعنى أننا نجهل كل ما يتعلق بالكتاب الذين سبقوا كاليدياسا . وفي عبارة أخرى ، نستطيع القول بأن المسرح الهندي بمجرد ظهوره كان له شكل مكتمل ، لذلك لم تتعد مهمة الكتاب بعد ذلك الحفاظ على هذا الشكل ، أى (دون أن يلتبهوا لذلك) أن يتركوه يتدهور . كان ينبغي أن تحدث معجزة حوالى عام ١٩١٠ حتى يتم العثور على سلسلة من الكوميديات القصيرة فى ديكان (Deccan) ، نسبت فيما بعد الى بهازا Bhasa وهو واحد ممن سبقوا كاليدياسا . ومع ذلك لم يسمح إختلاف الرأى عند التقييم العلمى لهذا المسرح بتقرير مستواه أو مدى أصالته فنيا .

لقد أشرنا فيما سبق الى أهمية المسائل الشكلية فى الأدب السانسكريتى ، وهو أمر لا شك فيه وإن لم تكن قد أوفيناها حقه من الدراسة . وحتى نخص بالبحث هذا الأدب المسرحى - حيث تعمل كلمة مسرحية ropaka أو ropa أو بمعنى شكل أيضا - سوف نحدد فيما يلى عناصره ذات الدلالة و التى تظهر بوضوح منذ الوهلة الأولى :-

١- بداية :

نجد أنفسنا أمام تنوع بين الشعر و النثر . ويعتبر هذا التنوع من إحدى تقنيات التأليف الشائعة جدا فى الهند القديمة حيث عرفت نصوص متنوعة الأنماط هذا المزيج أو على الأقل تضمنته (لأن المقاطع النثرية فى كثير من الأحيان كانت تغيب من المخطوطات الأصلية للنص بما أنها عنصر هش من السهل نقله من موضعه فى العمل الأدبى ، أو كانت تحل محلها بعض الأبيات أو الصياغة الأدبية المعاصرة لفترة تليها) . وغامة ، يعلق النثر على ما يليقه الشعر ، أو يوضحه ، فى

شكل ساخر بدرجة أو بأخرى . أما فى المسرح ، فيختلف الأمر ، حيث يخدم النثر الحدث المسرحى فى شكل حوار ، فهو العنصر البصرى للمنظرين لأنه يؤكد على لعبة الشخصوى المسرحية .

ومع ذلك ، فالمقطع النثرى يظهر فى النص ليشير الى وقفة يليها وصف لتفصيلة ما ، وهو بذلك يرتبط بالحدث - ارتباطا دقيقا فى بعض الأحيان - لكنه يظل مستقلا عنه . بمعنى أنه يمكن استئصاله من النص دون الإضرار بتصاعد الحبكة الدرامية .

و يتنوع التناسب بين فقرات النثر و المقاطع الشعرية وفقا لطبيعة الموقف ، ففي المواقف العاطفية التى يغذى العنصر الوصفى فيها شعورا يحقق درجة ما من التوتر تصل الى ما نطلق عليها Zasa ، عادة ما نجد تنابع من المقاطع الشعرية المتماسكة سويا ؛ وعلى عكس ذلك تلائم طبيعة الفقرات التى لا توتر فيها - مثل فى المواقف العائلية أو الكوميديية - النثر أكثر من الشعر ، وإذا كانت بعض الأبيات الشعرية تتدخل فى هذه الحالة فذلك فحسب لتدعيم الموقف ببعض الحكم ، يكون الشعر بذلك العنصر السمعى للنظرية الدرامية .

ب- يرتبط العنصر الثانى بما سبق :

ففى حين يكتب النثر بلغة بسيطة أقرب الى اللغة الدارجة بدرجة أو بأخرى ، و هى لغة غنية بالتعبيرات الشعبية ، أو على الأقل بالتعبيرات التلقائية ، نجد الحوار المسرحى يختلف عن تلك اللغة النثرية للقصص أو لأى نوع غير درامى ، فهذا الحوار - أيا كانت تحفظاتنا عليه - هو الدليل الوحيد على وجود لغة سانسكريتية مثقفة وصحيحة بما لا يدع مجالا للشك ، وقادرة فى الوقت نفسه على ترجمة الأحاديث الجارية بطريقة طبيعية تشبه اللغة السانسكريتية التى نسمعها حاليا أحيانا فى الهند خارج مجال الخطب الرسمية والمباريات الشعرية . أما الشعر فتكتب أبياته بأسلوب القافية ، وهو شكل أدبى متطور يستخدم (أو يستطيع أن يستخدم) المصادر التى يصفها فن الشعر لأرسطو (والتي تعرفها أيضا الكتابة الدرامية بوصفها فرعاً من فروع فن الشعر) ؛ مثل الصور على مستوى الشكل و المضمون ، و السجع و الرجز ، والكلمات ذات المعنى المزدوج أو المركبة من أكثر من مقطع ، و المفردات الخاصة بالمتقنين ... الخ . ولا ينتج استخدام هذه المصادر

فى المسرح عن التمييز بين الشعر والنثر حيث توجد- خارج إطار المسرح- قافية فى النثر أكثر نعومة فى أغلب الأحيان عن القافية الشعرية.

و تشهد اللغة السانسكريتية بشكل واضح على الفرق بين الحوار والسرد أو الوصف الذى لا يرد على لسان شخصية بعينها . ويعتبر المسرح فى مجمله تطبيقاً للقافية مع أن هذا تعريف لا يتلائم - بالمعنى الدقيق - إلا مع الأجزاء التى تتضمن أبياتاً شعرية فى النص ، وبالتالى فهو ينطوى على اعتبار هذه الأجزاء المنفصلة عن الحدث المسرحى بمثابة جوهر الانتاج الدرامى نفسه ، أو زهرته و تاجه ، فى حين أن النثر ماهو إلا غطاء ضرورياً بلا شك ، لكنه أقل أهمية من حيث الشكل . فقد كان المتفرجون ينتظرون المقاطع الشعرية مثلما تنتظر نحن ، فى الأوبرا الكوميدية ، النغم الموسيقى من بعد الفقرات الباهتة التى تتضمن حوارات وتتخلل المقطوعات الموسيقية المغناة . على الرغم من الحوار -إذن - و على الرغم من المكونات الحركية أو الموسيقية التى تحيط كل عرض مسرحى ، كان أهم ما فى المسرحية هو خضوع المؤلف الى تقنية أدبية غريبة عن المسرح بحكم أصولها ، حتى إن كانت فرصت وجودها عليه مبكراً لأنها تجسد نقطة هامة فى أى ثقافة فنية .

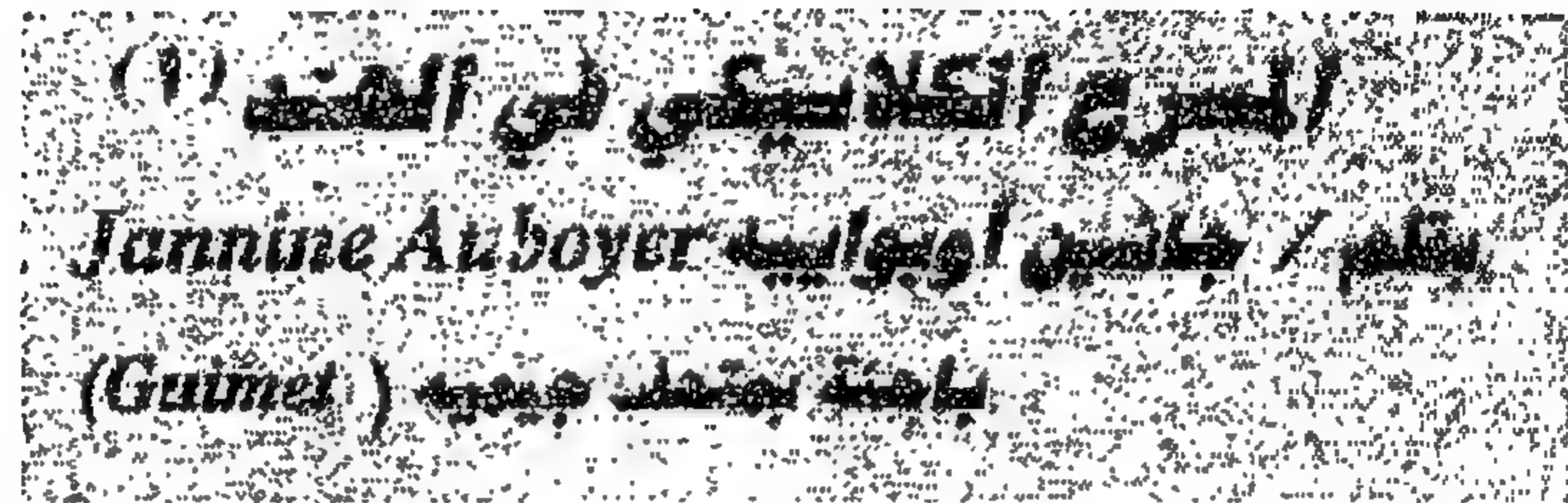
علينا أن نضيف كذلك أن القافية الشعرية فى الكوميديا البطولية (بل فى كوميديا الحرير أو الكوميديا البرجوازية) تبتعد تماماً عن المشاركة فى التعقيدات أو فى الغرابة التى تبدو فى القافية المستخدمة فى الرواية أو فى الشعر الغنائى أو حتى فى القصة القصيرة . ويظل المقطع الشعرى فى المسرح بسيطاً وإن كان كثيف الشاعرية ، مما لا يحول دون ملاءمته لجو الحوار ول مقتضيات الاستماع الجماهيرى .

ج - السمة الثالثة :

التي ربما تكون معروفة أكثر مما سبق هى استخدام المسرح لغات أو لهجات- بمعنى أصح - مميزة كل عن الأخرى . ويتكون ما نطلق عليه المسرح السانسكريتى من أعمال تسيطر عليها اللغة السانسكريتية ، ولكنها أعمال تجد المواضع المناسبة لللهجات المشتقة من السانسكريتية وفقاً لمواقف الشخصيات الدرامية . ويرجع هذا التقسيم الى التصنيف الاجتماعى ، وربما (بطريقة غير مباشرة) الى ذلك التصنيف ذى الوظيفة الثلاثية ، الذى نحاول رصده فى

مختلف الهياكل التاريخية النمطية ؛ حيث تقتصر اللغة السانسكريتية على
الشخص المذكر التي تنتمي الى طبقة أعلى، مثل الآلهة والملوك والنسك و
رجال الدين والوزراء والجنرالات وشعراء البلاط الملكي. أما السيدات متوسطات
الحال فتتحدثن الهندية المتوسطة ، بالتحديد اللهجة التي تسمى كورازتي Cau-
raseni ، وتعبر الشخص الصغرى أو الشخص المكروهة عن نفسها بلهجة ال
ماجادهي magadhi أو ال بايساكي Paicaci أو أى لهجة أخرى أقل كبرياء و هناك
تقسمة أخرى أحيانا ما تتقاطع مع السابقة ، وهى غناء النساء (اللاتى تتحدثن
عادة اللهجة الكورازينية) بلهجة المهاراشترى maharashtri ، فكيف يسمح مثل هذا
التنوع فى اللهجات بعرض مسرحى قادر على الاحتفاظ بانتباه جمهور واسع هو
نفسه - فى اعتقادنا - جمهور الدراما السانسكريتية على مر العصور ؟ يعود السبب
فى ذلك الى أن هذا التنوع فى اللهجات هو فى الحقيقة أقل أهمية مما يبدو عند
قراءة النص . أما اللهجات الهندية الدارجة (Prakrit) والمشتقة من السانسكريتية
فلا تتركس لها مقاطع مستقلة بذاتها فى المسرح ، مثلما يحدث فى الشعر الغنائى أو
فى الخطب الدينية الأدبية ، بل تدخل فى سياق الحديث باللغة السانسكريتية فى
شكل جمل قصيرة متقاربة ومتوازنة صوتيا ، حتى يبدو الأمر فى مجمله مثل
الكنة المختلفة فى اللغة لدينا (كالكنة الجنوبية أو مثل كنة أهل الجبال) . وتمت
ملاءمة ال ماهراشترى maharashtri للغناء بسبب قلة استخدام الحروف المتحركة
فيها و صلاحيتها لإظهار الصوتيات، حيث كان المعنى فى الغناء أقل أهمية منه
فى إلقاء الشعر . ولعلنا نعرف من خلال الكوميديا دي لارتى Commedia
dell'arte كيف يمكن تقديم خليطاً لغوياً فى العرض المسرحى بطريقة مقبولة .
لكن ، ودون الخروج من منطقة الهند ، يكفى أن نرى الكوميديات الشعبية التى
تعرض اليوم فى البنغال حيث نجد مزيجاً من اللهجات ، ومن اللغة رفيعة
المستوى ، ومفردات المحال التجارية أو القرى واللغات المحلية الدارجة ، و
اللهجة الوسط بين البنغالية والهندية ... الخ . من هنا يتضح عدم كفاية معيار
الموقف الدرامى لتحديد لغة النص ، هذا المعيار الذى كان يشير فى الماضى الى
محاولة دس صورة ما عن الواقع فى العرض حتى إن كان الحفاظ على هذه
الصورة يرجع الى التقاليد المسرحية .بالأضافة الى ذلك ، تدلنا أسماء اللهجات
المشتقة من السانسكريتية - وهى أسماء مناطق جغرافية - على أنها تنتمى الى
زمن كان الاختلاف الاجتماعى الطبقي فيه راجعا أولا الى الاختلاف الاقليمى .

باختصار ، يبدو لنا أن شكل الأعمال الدرامية المكتوبة باللغة السانسكريتية يشهد على إتصال ما ، أو على الأقل على وجود منطقة وسط بين بعض الأوضاع الاجتماعية . ويعتبر المسرح محاكاة للعبة مركبة يكون فيها مزيج الأساليب و اللغات مع تفاعل الغناء والحوار ، وتكامل الغناء والرقص ، أداة لفن شامل لا يمكن مقارنة كماله ودقته بأي شيء آخر في الآداب الهندية .



يرى التراث الهندي أن الفن الدرامي - مثله مثل بقية الفنون - ذو أصل إلهي، فقد خلقه إله براهما Brahma وشارك فيه من بعده آلهة البراهمانية الكبار كل بمنحة شخصية، فابتكر سيفا Civa الرقص، وابتكر فيشنو Vishnu أساليب الأداء، أما فيسفاكارما Vicvakarma المعمارى الإلهى فصمم المبنى المسرحى. هكذا اكتمل الجانب الأسطورى للدراما جامعا الشعائر اللازمة لتوليد فن شامل، لكن دون أية صحة تاريخية.

أما إذا أردنا التنقيب عن الأصل الحقيقى لهذه الدراما لإصطدمننا مباشرة بعقبة عدم دقة المصادر الهندية. وقد اعتقد بعض العلماء الغربيين أن الحوارات المغناة (أو الأناشيد التى تتخذ شكل الحوار) ريجفيدا Rigveda هى أصل الأعمال المسرحية. وهناك نظرية أخرى تقول بأن طقوس ممارسة العبادة الكبرى ماهافراتا LouisRenou, L'Inde Classique, #, PARIS-Hanoi, 1953 التى يتم الاحتفال بها فى الشتاء أو فى الصيف، تحتوى على آثار مشاهد ممسرحة - لا يمكن إنكارها - أو مشاهد هزلية يمكن اعتبارها مرحلة سابقة على المسرح وقد افترض البعض أيضا أن مسرح خيال الظل هو أحد مصادر الدراما، إلا أنه لا يمكن تأكيد

هذا الأمر بما لا يدع مجالاً للشك . وفي الحقيقة ، يبدو أن فكرة الدراما الهندية قد نبتت من الجو الدينى الذى كان يتعيش الشعب منه بشكل أو بآخر .

وما من نص رسمى يشهد على وجود الدراما فى الهند قبل ما كتبه عالم النحو باتانجالى Patanjali فى القرن الأول أو الثانى بعد الميلاد ، راصدا حالة العروض المكرسة لقصص كريشنا أو فيشنويت ، حيث كان الممثلون يجسدون أدوراهم عن طريق الإيماءة فى حين يشرح شخص آخر الحدث . ولم يخل الأمر ، لا سيما فى نهاية القرن التاسع عشر ، من محاولة العثور على تشابه ما بين المسرح الإفريقى وتلك العروض . وعلى الرغم من أن هذه المسألة لم تدرس بدقة كافية ، إلا أنه التشابه بينهما يعتبر أقل كثيرا من الاختلافات . ومع ذلك ، فقد استطاع المسرح الإغريقى أن يؤثر على المسرح الهندى ، فالستار الموضوع فى خلفية خشبة المسرح يشار إليه بكلمة يافانیکا " Yavanika " وتعنى الإغريقية .

تم العثور على أولى نماذج المسرح الهندى المكتوبة فى عام ١٩١١ ، فى تورفان Tourfan فى التركستان الصينية ، وكانت مكتوبة بأسلوب عصر كوشانا . وتعتبر هذه النماذج أقدم المخطوطات ذات الأصول الهندية التى وصلتنا . ويرى الطبيب البوذي الكبير أسفاجوشا أنها ترجع الى القرن الثانى بعد الميلاد ، كما تشهد على أن الخطوط الرئيسية للدراما الهندية قد تكونت فى هذا العصر ، وأن تراثا أدبيا طويلا قد سبقها . مما يؤكد الفكرة التى دافع عنها سيلفان ليفى Sylvain levi وستان كونو Sten Konow و التى تحدد إتخاذ الدراما شكلا أدبيا فى القرن الأول الميلادى تحت حكم الفرس من عائلة ساكا .

منذ ذلك الوقت ، دخل المسرح الهندى مرحلة حاسمة . فقد كانت مسرحيات أسفاجوشا ومعاصريه تمثل أصلا السمات الجوهرية للدراما الكلاسيكية ، ومن بعدهم جاءت - دون أن نستطيع التأكد من ذلك بشكل قاطع - مجموعة مكونة من ثلاث عشرة مسرحية نسبت الى بهازا Bhasa المؤلف المعروف قبل القرن الرابع الميلادى . من بين هذه المجموعة ، نجد عديد من مسرحيات الفصل الواحد والثلاثة فصول مستوحاة من قصيدة ال ماها بهاراتا الملحمية ، كما نجد مسرحيات أخرى تتعلق ببركة الإله كريشنا والبطل راما Rama . وتتم معالجة موضوعات هذه المسرحية بحرية لا سيما أن بعض أجزائها تختلف تماما عن الأساطير الأصلية المستوحاة منها . وهناك مجموعة ثالثة تتضمن كوميديات

وحكايات ؛ أما هذه الأعمال فى مجموعها فتشير الى وجود حس حى من المراقبة ومن التجربة المسرحية .

من المرجح أن تلتقى مسرحية عربية الأرض الطينية الصغيرة الى القرن الرابع، فهى تنسب الى سودراكا Cudraka الذى حكم الهند فيما يبدو حتى وإن كان اسمه يرشحه للإنتماء الى طبقة دنيا . وتظهر قيمة هذه المسرحية فى شكلها الفنى وأسلوب كتابتها وروح الابتكار التى تميزها ، كما تمهد لمسرح كاليداسا Kalidasa الذى تلاها . بعد كاليداسا Kalidasa الذى عاش فى نهاية القرن الرابع وبداية الخامس ألمع كاتب درامى فى الهند القديمة بلا منازع . وهو أيضا من أشهر الكتاب المعروفين فى الغرب بفضل ترجمة مسرحياته الى أغلب اللغات الأوروبية ، وبفضل عرضها أيضا هناك ، خاصة مسرحية ساكونتالا Cakuntala رائعة المسرح الهندى الكلاسيكى . ويتميز مسرح كاليداسا بأناقة الشكل الفنى وتنوع التعبيرات بين ما هو درامى وفكاهى ورفيع وشعرى . وتعتبر شخصه محددة بدقة. أما استخدامه العنصر السحرى فقليل جدا ، بل أنه يقتصر على واحدة من مسرحياته وهى أورفاسى vrvaci .

أخذ هذا التراث المسرحى يستمر : فيبدو أن الامبراطور هارشا فدهانا Har-shavdhana الذى حكم البلاد فى النصف الأول من القرن الثامن الميلادى وحاول أن يعيد الهيمنة الى امبراطورية جوبتا Gupta ، كان مؤلفا دراميا ذا شأن ، دون أن يكف عن الاعتماد على أسلوب كاليداسا . وقد تلاه بها فابهوتى براهمان برار الذى كان مثقفا جدا وعاش فى مملكة كانوج Kanauj بين عامى ٧٢٠ و ٧٥٠ . ومنح بها فابهوتى الدراما الهندية طابعا ثقافيا مع الحفاظ على ميلودراميتها ورومانسيتها . منذ هذه اللحظة ، أخذ الانتاج المسرحى الهندى يتسم بتقديم التفاصيل الفلكلورية دون هواة ، بالإضافة الى حبكات شديدة التعقيد ، والى تغلب الخطابة على الإلهام الفنى والفقدان التدريجى للنبرة الدرامية والمصادقية الشخص الدرامية ، مع إضعاف الحدث لمصلحة تقديم مشاهد إستعراضية لديكورات هائلة وعلى الرغم من ذلك ، كان الانتاج الفنى أكثر انتعاشا من أى وقت مضى منذ القرن العاشر حتى القرن السابع عشر الميلادى، بما فى ذلك المسرحيات التى يطلق عليها أنها تاريخية ، والمونولوجات والتركيبات الفنية الشهوانية وعروض الفارس farce الخ. بل إن الإنتاج الفنى قد عرف تجديدا

فعليا من واقع دفع الحكومة الهندية له ، وبالأخص في البنغال حيث وردت إلينا معلومات تؤكد ذلك ، وتشير الى الذوق الفني الحى دوما لسكان الريف فيما يتعلق بالمرح . وفى هذا السياق ، مالت جهود مسرح بيسواروبا Biswarupa للهواة نحو نشر أفضل أعمال الأدب البنغالى فى القرى و نحو تأسيس مجلة تربط بين فنون مختلف الأقاليم ، تصدر بالهندية و الانجليزية و البنغالية .

كان المسرح الهندى يخضع الى قواعد محددة مثبتة فى عدة دراسات (٢) جعلت منه فنا معرفيا لا يتوجه إلا الى صفوة المثقفين و النبلاء . ولم يكن للممثلين غنى عن الرعاية الملكية أو عن رعاية أحد الأثرياء ؛ فلم يكن هناك فرق ممثلين دائمة إلا فى بعض حالات البلاط الملكى البذخ . وكان الممثلون دوما على الطريق بحثا عن فرصة عمل شأنهم فى ذلك شأن لاعبي الأكروبات و الحواة والمهرجين من كل نوع .

وفى الواقع أن العروض المسرحية كانت مقصورة على الإحتفالات الدينية والملكية ، وعلى مظاهر الحج الى الأماكن الدينية و الإحتفالات الشعبية أو العائلية المهمة مثل الزفاف .

وبخلاف عيد الربيع الذى يعد إمتدادا للإحتفال البدائى بالخصوبة ، كان من المعتاد تقديم عرضا جديدا لإحدى المسرحيات المؤلفة حديثا ، أو المكتوبة خصيصا من أجل إحدى هذه المناسبات . وكثيرا ما كانت الفرق المسرحية المتنافسة تواجه بعضها بعضا فى مسابقات يحكم فيها الجمهور ، إلا أن المنافسة بينهم لم تكن دائما شريفة حيث إزداد طموح كل منهم الى الفوز بلقب شرفى مكافأة على إنتصاره .

كان الممثلون ينتمون الى الطبقات الدنيا المقوتة ، ولم تكن شهادتهم تقبل بالمحاكم القضائية . ومع ذلك ، إستفاد بعضهم من صداقتهم لبعض كبار الشخصيات العامة وإن كان ذلك قد أثار غيرة محظيات البلاط . كما إرتبط الممثلون بعلاقة ود وطيدة مع المؤلفين و الشعراء بسبب معرفتهم اللغة السانسكريتية اللازمة لمهنتهم ، مما دفعهم الى مستوى ثقافى مقارب لهؤلاء الكتاب .

كان يتعين على هؤلاء الممثلين أن يكونوا جميلى الملامح و مبهجى الطلعة ، من ذوى الوجه العريض و العيون الواسعة و الشفاة الحمراء و الأسنان اللامعة و القوام الممشوق والرئتين الواسعتين و السيقان القوية ، وكان ينبغى أن يبدو عليهم كذلك

الجازبية والكبرياء والذيل والفخر بالذات ،الى جانب احتفاظهم ببشرة فاتحة أوداكنة . أما على المستوى الأخلاقي ، فقد كانت سمعتهم سيئة ، لدرجة اعتبار زوجاتهم مستهترات . وقد عبر باتانجالي Patanjali عن ذلك في القرن الأول الميلادي بقوله عندما تظهر زوجة أحد الممثلين على خشبة المسرح يسألوها لمن أنت؟ سوف ترد عليكم دائما أنا لك ،أنا لك . ولم يكن أزواجهن يجدون أى حرج فى ممارستهن منذ تلك الحقبة ، عرفت الممثلة أهمية الدعاية ، فكانت أمها (أو من تعتبر نفسها أمها) تقوم بهذه المهمة ، ساهرة على صقل جاذبيتها ومواهبها ، وعلى تجميل بشرتها وتوسيع مداركها والحفاظ على صحتها من خلال الطعام المناسب وتوفير معلمين متوسعين فى الفن الشهوانى و، الرقص والغناء والموسيقى والرسم والكتابة والذوق الى جانب بعض اللمسات من علم النحو والمنطق والفلك . وفى النهاية ، بعد كل احتفالية ، كان يتم عرض الممثلة وهى فى أبهى صورة لها ومن بعدها أخريات . وكذلك كانت هناك شفرة متفق عليها سرىا تشير الى ظهور الممثلة المنتظرة على خشبة المسرح ، فقد كانت بعض الشخصيات المؤثرة تذيع اسمها مكلفة أصدقائها بمدح مواهبها وثقافتها وجمالها وشخصيتها وجاذبيتها .

- على المستوى المهنى ، كان الممثلون يصنفون وفقا لقدراتهم الفنية ، فهؤلاء الذين يحتلون الأدوار الرئيسية كانوا من كبار ممارسى المهنة . وكانت الأدوار النسائية فى الغالب من نصيب النساء إلا هناك بعض الرجال الذين كانوا يقومون بأدوار نسائية دون قاعدة ثابتة فيما يتعلق بجنس الممثل الذى يلعب الدور النسائي . وكان توزيع الأدوار معروفا مسبقا بما أن شخوص المسرحيات الهندية شبه ثابتة ، وكانت أدوار الرجال تقتصر على الحبيب والمهرج والروح الطيبة ؛ أما أدوار النساء فلا تضم إلا الحبيبة وكاتمة أسرارها . وما بقى من الأدوار الأخرى الصغيرة كانت تؤول الى أصحاب المواهب الأضعف .

كان مدير الفرقة هو ذاته معمارى المسرح (كان يطلق عليه لقب سوترادهارا Sutradhara ، أو حامل الحبل والمخرج ومعلم التمثيل والممثل المكلف بدور البطولة . هكذا كانت مهمته غاية فى الصعوبة ، كما كانت تتطلب منه مميزات تؤهله لأكبر الوظائف . فقد كان ينبغي عليه أن يلم بمعرفة كل الآلات الموسيقية والتقنيات الفنية واللهجات المتعددة وفن القيادة ، وكل ما يتعلق بفن الشعر

وسماته وأساليبه والبلاغة والتمثيل وفنون الصناعة والمساحة والكواكب والأفلاك القمرية واللغة المحلية والأرض والقارات والبلاد والجبال والسكان والتاريخ القديم وشجرة العائلات الملكية . وبخلاف ذلك كان يتعين عليه أن يكون موهوبا بذاكرة جيدة بهدف تسجيل الدروس النظرية والعملية ونقلها بأمانة بعد ذلك . وكان عليه أن يضيف الى ذلك صفات طبيعية من النبل والكبرياء وخفة الروح والحزم والأمانة وحسن السلوك والصبر والتحكم فى النفس والالتزام .

وبما أنه كان يقوم بدور البطولة ، فقد كانت شريكته هى الممثلة التى تقوم بدور البطلة والتى غالبا ما كانت زوجته فى الواقع . وقد كانت تكتفى بأن تهب نفسها بالكامل الى الفن الى جانب الإهتمام بمنزل زوجها واعداد الوجبات له وفقا للطقوس المعمول بها والقيام بالأعمال الطيبة . ومثل جميع الممثلين ، كان عليها أن تمثل تحت أية ظروف ، ومهما كانت همومها أو أشجانها الشخصية .

كان يتولى مساعدة المدير شخصان ، الأول هو مدير خشبة المسرح (Sthapaka) والثانى هو المفوض بمتابعة العمل (Pariparcvika) . أما الأول فقد كان مكلفا بإدارة البروفات ومراقبة الإخراج وقيادة أعمال الفرقة تحت سلطة المخرج . وكان الثانى مكلفا بتلقى أوامر المخرج ونقلها الى الممثلين ، وقيادة الكورس والقيام بالأدوار الصغيرة .

لم يكن هناك وجود للمسرح الأثرى (٣) فى أى مكان ، وكانت قاعات الرقص والموسيقى الملحقة دائما - تقريبا - بالقصور والمعابد تستخدم لهذا الغرض ، أو كان لعرض يتم ببساطة فى المعبد نفسه أمام تمثال الإله . وكانت تقام كذلك المنصات الشعبية ، وفى هذه الحالة كان مدير الفرقة يتعامل حسب قواعد المسرح المؤقت ، أى وفقا لطقس ما يسبق أى بناء ؛ ألا وهو استشارة عالم فلكى (٤) أولا بغية تحديد اليوم المبارك الذى سوف تنصب فيه أعمدة البناء المسرحى ، ثم الصوم ثلاثة أيام أثناء ذلك ، وقبل أن تحفر الأساسات يقدم قربان الى الأرض كي تستجب لها .

كان المسرح يتكون فى شكل مستطيل تحتل الخشبة المسرحية طرف إحدى زواياه ، وكان المتفرجون يتجمعون أمام هذه الخشبة ، وفوق منصة محمولة على أعمدة فى بعض الأحيان . هكذا كانوا - نظريا - يجلسون حسب مهنتهم أو طبقتهم ، فكان الملك وكبار الشخصيات يحتلون بالطبقة أماكن الصفوة . وكانت

هناك سلسلة من الأفراد محظور عليها الدخول الى المسرح ، وذلك دون أن نعرف إذا ما كان الجمهور الحقيقي أتيح له حضور هذه العروض أم لا . وعلى أية حال ، كان المحظور عليهم الدخول هم الجبهة والأجانب والناس ذوي الحالة الاجتماعية الدنيا والملاحدة .

كانت قاعة المسرح مزينة فى فخامة ؛ وكانت الرايات ترفرف فوق قبتها ، وتلمع أعمدتها الذهبية المرصعة كلها بالأحجار الكريمة والمحلة بفروع ضخمة من الزهور الممزوجة باللالىء والمجوهرات . وفى حالة قلة الموارد ، كانت القاعة المسرحية تزين بأقمشة ذات ألوان حية وبورود متضاربة الألوان .

كانت خشبة المسرح المبنية بالخشب تكسى ببلاط من الكلس والرخام (أو بمعجون المرمر) ، وكان ينبغى ألا تكون أرضيتها الخشبية منزلقة حتى لا يتعثر عليها الممثلون . كما كانت لوحاتها مزينة بالرسومات البارزة مع قماش ملون ومرسوم فى الخلفية (Yavanika) مصنوع من خامة لينة يتنوع لونها حسب السمة الأساسية للمسرحية المعروضة ؛ فكانت ذات لون أبيض فى العروض الشهوانية ، وصفراء فى العروض البطولية وفى العروض العاطفية ، وكانت تلون بألوان مزركشة إذا كان العرض كوميديا ، وباللون الأسود إذا كان تراجيديا رهيبا ، وباللون الأحمر إذا كان عنيفا ... الخ .

وكانت هذه الأقمشة تستخدم لستر الكواليس التى ترتبط بخشبة المسرح عن طريق بابين جانبيين يستخدمان بوصفهما ساترين لتغيير الملابس . وكانت الكواليس تمتد الى غرب خشبة المسرح . وكانت هناك فتاتان تكلفان بالعناية بستار الخلفية ودفعه أو خفضه عند دخول أحد الممثلين الى الخشبة أو خروجه منها ، إلا إذا أزاحه هو بحركة سريعة . وعلى مقدمة خشبة المسرح ، كان يوضع ستار - حمل اسم سامهارتوم Samhartum فى القرن الرابع الميلادى - يشير الى إمكانية دفعه أو خفضه وفقا لمستلزمات الإخراج المسرحى (٤) .

ولم يكن الديكور بمغناه المتعارف عليه مستخدما ، بل مجموعة إكسسورات فحسب يحملها الممثلون معهم من مرحلة الى أخرى فى العرض . وكانت بعض هذه الأكسسورات تثقلهم نسبيا ، فقد كانت تضم صخورا مزخرفة وعربات وهياكل متحركة ودروعا وتروسا وأسلحة مختلفة وأعلام ونماذج حيوانات من الطمى . وكان الوصف الشفاهى هو المحدد الوحيد لزمان ومكان الحدث ،

بمساعدة الإيماءات والموسيقى ، وكانت كل من هذه الإيماءات (مودراو هاستا mudra- hasta) تمثل شفرة في لغة صامتة حفظها التراث بدقة حتى أيامنا هذه . كذلك ، كانت الشخص الممسدة في الكوميديا تعرف عن طريق ملابسها وحليها وزينتها وماكياجها . وكانت الملابس الزاهية تعبر عن الإحتفال أو عن عيد ديني ، أما الملابس المزركشة فكانت من نصيب الملوك والعشاق والآلهة والعباقر ، وكانت الملابس الداكنة من نصيب الشخص المجنون أو المسافر أو المريض . أما الماكياج فكان يتم على أساس قانون خاص برموز الألوان يتحدى أحيانا رموزها الطبيعية . وكان الممثلون يضعون فوق لوحة خشبية صغيرة قطعة من الطوب الأحمر مع زرنخ أصفر مع لون أبيض و لون أزرق و لون دخان أسود ليحصلوا على ألوان الماكياج بعد مزج ما سبق باليد أثناء ترتيل بعض مقاطع طلب الغفران المباركة بما أن هذا الحدث كان يحمل سمة دينية . وكانت البشرة الفاتحة تشير الى الشخصيات السعيدة والملوك والسلالات الغربية ، أما البشرة الداكنة فكانت تشير الى أهل الجنوب والبرابرة والملوك الأجانب ... الخ .

كان العرض المسرحي يبدأ في أغلب الأحيان مع شروق الشمس . وبمجرد أن يجلس المتفرجون تعلن الطبول والصنج - التي حلت محلها الدقات الثلاث في مسرح اليوم - بداية افتتاحية العرض . بعد ذلك استمرت مظاهر الاستعداد للعرض أمام الجمهور المتجمع (وهو ما زال منتبها) ، فكانت تبسط سجادة تجلس عليها الأوركسترا ، وفي مواجهة الشرق كانت توجد الطبول والى يسار الجمهور الطبيلات وفي مواجهة الشمال كان يوجد مغنى والى يساره عازفو الهارب ثم عازفو القيثارة (vina) والفولوت . في الوقت نفسه كان الكورس يتخذ مكانه بينما يجلس قائده - وهو مساعد مدير الفرقة - أمام المغنيين . أثناء ذلك ، كان الموسيقيون يقومون بمهمتهم في ضبط آلاتهم وإحماء أصابع يديهم أو تلمين شفاههم بعد تطهيرها .

وأخرا ، كان الكورس يغنى نشيد الترحيب بالجمهور ، ثم يلقي المدير مقطع طلب الغفران الأساسي ويعطى للكورس المستول عنه إشارة البدء .

هنا إذن كان العرض يبدأ . ولا ينبغي علينا أن نثير خصائصه فسوف نجدها فيما يلي في الدراسات التوصيفية . ومع ذلك فأرجو أن تسمحوا لى بشكر سيلفان ليفي (Sylvain Levi) و أ.ب . كيث A.B. Keith لجهودهما الرائعة التي لولاها لما كنا عرفنا ما نعرفه اليوم عن المسرح الهندي الكلاسيكي .

Sylvain levi le theatre indien ; paris; 1890.

(١)

-A.B.Keith ' The Sanskrit Drama and its origin, development, theory and Practice , Oxford, 1924.

-LouisRenou, L'Inde Classique,#, PARIS-Hanoi,1953.

Bharata Naya Castra

(٢) وبالأخص في بهاراتانايأ ساسترا

الدعارة ، كما لم يترددوا في محاولة الكسب من وراء ذلك . هكذا كانت العقوبات الموقعة على ممارس الزنا مع ممثلة أقل شدة بكثير من بقية الحالات ، بل أن الممثلات كن يصنفن في قائمة المحظيات .

J.C. Jain, life in Ancient India as depicted in the Jain Canons , Bombay , 1947, P.188 (٣)

B.S.Upadhyaya, India in Kalidasa,Allahabad,1947,P.224 (٤)

حول جماليات المسرح التراثى الصينى
يظلم / أ. د. دي تشارنر E.H.de Tscharner
أستاذ علم لغة الصين وتواندها بجامعة زيورخ

لا يمكننا أن نقدر فن المسرح التراثى الصينى حق تقديره إلا من خلال التجربة الشخصية فى الفرجة عليه وليس من خلال قراءة نصوصه المسرحية أو الكتب التى تنظر لها، ولا من خلال الصور الفوتوغرافية أو الأفلام التى تصوره . وفى محاولتى هذه للوصول الى بعض الميادىء الجمالية التى تحكم هذا المسرح ، يتعين على الخضوع الى حدين أساسيين ، أحدهما هو الحد الجغرافى حيث تقتصر ملاحظاتى هنا على مسرح بكين . والآخر هو الحد الزمنى حيث لم تمتد تجربتى مع مسرح بكين أكثر من خمسة أعوام ، من عام ١٩٢٥ الى عام ١٩٣٠ . وعلى كذاك أن آخذ فى اعتبارى أن مسرح بكين ، وهى عاصمة إمبراطورية الصين و جمهوريتها الأولى ، كان يعتبر بمثابة أكثر المسارح تطورا وكان ينظر إليه كما لو كان نموذجا للمسرح الصينى بأكمله ، بل نموذجا للمسرح التراثى الصينى كأفضل ما يكون ، وحتى عصر قريب . ولا يعنى هذا أن المسرح التراثى الصينى قد إنتهى بعد ذلك العصر ، إنما يعنى أنه عانى من التأثيرات الغربية التى أخذت تنفذ إليه و تخترقه منذ بداية القرن العشرين ، وحتى إذا كانت شعبيته الكبيرة قد حافظت على وجوده بشكل أو بآخر أثناء الحكم الشيوعسى فإننا لا نستطيع أن نعرف إذا ما كان سيدوم أم لا .

حتى نستوعب جيداً المبادئ الجمالية للمسرح التراثي الصيني ؛ نستطيع
مقارنته بمختلف أنواع المسرح الغربي بل و بعروض التسلية الغربية ، حتى
نستنتج مناطق اختلافه عن المسرح الغربي و عن مقتضياته . ولا يمكننا أن نقدر
المسرح الصيني إلا إذا تجاوزنا مقتضيات مسرحنا الغربي و مفاهيمه . و ننظر أولاً
إلى المسرح اللفظي ، فبالاستثناء عروض الفارس farce الشعبية جداً ؛ لا وجود
للمسرح اللفظي المعتمد على الكلمة المنطوقة فقط في المسرح التراثي الصيني ،
فهذا المسرح إما يمتزج بمقاطع مغناة إعتيادية على الأوركسترا المصطعمة ألتها
بالبركشن حتى في عروض الفارس farce الأقل قيمة ، وإما تخلو من أية قيمة
أدبية ، و عامة ما تكون لمؤلفين مجهولين (بخلاف المسرحيات الكلاسيكية
لعصور يوان Yuan و مينج Ming و حتى تسينج Tsing حيث كان الصينيون
يتذوقون القراءة جيداً) و ذلك على عكس المسرح الغربي حيث تنتمي الأعمال
الفنية لمؤلف درامي سواء كان مفكراً أو شاعراً أو الأثنين في وقت واحد . و إذا كنا
في المسرح الغربي نقابع الحكمة الدرامية و حلها بشغف و توتر ، فإن المتفرج
الصيني لا يهتم بذلك مطلقاً بما أنه يعرف قصة مسرحياته التراثية مسبقاً أو على
الأقل يعرف موضوعها .

من ناحية أخرى ، علينا أن نتساءل عن مجال مقارنة المسرح الصيني بالأوبرا
الأوروبية ، خاصة و هذه الأخيرة تعتمد إحدى أعمال المؤلفين الموسيقيين التي
تعتبر مؤلفاً أصيلاً و متميزاً يعتمد تنفيذها عامة على المغنيين و على أوركسترا
كبير من آلات شديدة التنوع ، بينما لا يعتمد المسرح التراثي الصيني منذ قرون
مضت على المؤلف الموسيقي ، بل يستخدم عشرين نغمة نمطية - يزيد عددها
عن ذلك كثيراً في عروض ال كوين - كيو K'ouen- K'in - لجميع عروضه مع
تنويعات خفيفة من خلال أوركستر صغير يضم من سبعة إلى خمسة عشر عازفاً
يستخدم من أربعة إلى ستة منهم آلات مصحوبة ببركشن . لهذه الأسباب أجد
مصطلح ال أوبرا غير ملائم للتعبير عن المسرح الصيني و عروضه . و بخلاف
ذلك ، تختلف الأوبرا الأوروبية عن المسرح الصيني في أن متفرجها لا يطلب من
مغنيها - على عكس الحال في الصين - أن يكونوا ممثلين جيدين في الوقت نفسه
لا سيما أن مغني الأوبرا الأوروبيين الذين يستطيعون التمثيل جيداً اليوم نادرو
الوجود .

لقد حاول البعض أحيانا مقارنة المسرح الصينى بالتمثيل الغربى الصامت أو بالباليه، إلا أن المسرح الترائى الصينى لا يحتوى على مسرحيات كاملة نستطيع أن نعتبرها مشابهة للتمثيل الصامت و للباليه دون كلمات تلقى أو تغنى ، ولكن توجد فى كثير من المسرحيات مشاهد تمثيل صامت أو باليه يمكننا أن نطلق عليها إسم باليهات المعارك و الأكروبات . ومع ذلك لا تعتبر عروض المسرح الترائى الصينى بمثابة فقرات من السيرك أو من المنوعات أو من الميوزيك-هول ، فالأكروبات و الملاكمة و المبارزة بالسيوف ترتبط ارتباطا عضويا بالحدث الدرامى و بالتمثيل و الحوار و بغناء الممثل . هكذا نرى أنه لا يمكن تعريف المسرح الترائى الصينى بأى من أنواع العروض المسرحية الغربية التى تعرضنا لها فيما سبق ، وحتى إذا كان هذا المسرح يرتبط بجميع هذه الأنواع من خلال إنتماء كل من عناصره الى إحداها فإن ذلك يعنى أن تلك العناصر - على تنوعها الشديد - تجتمع كلها فى ممثل المسرح الترائى الصينى وتشكل منه الخالص .

لنمد أذن بمقارناتنا أبعد من ذلك ، الى عنصرى الديكور و الإضاءة فنحن نبحث - دون جدوى - فى خشبة المسرح الصينى الترائى عن ديكورات يكون قد صممها مصمم مناظر - رسام ، و عن حيل إضاءة مسرحية ، لاسيما أن الديكور قد أصبح شديد الأهمية على الخشبة المسرحية الغربية ، كما تطورت الإضاءة بفعل التطور التكنيكى الغربى الذى لا يستهان به و مع أننا لا يمكن أن ننكر ميل الصينيين لتقديم بعض التنازلات بهذا الصدد و الى إجراء بعض التجديدات المستوحاة من الغرب ، إلا أنه رغم هذا التوجه الحديث ، نستطيع أن نؤكد إستغناء المسرح الترائى الصينى عن الديكورات و الإضاءة ، أما ستار خلفية خشبة المسرح المطرزة الرائعة ، و المنضدة والمقاعد التى تحتلها بأغطيبتها الحريرية و بعض الأكسسورات الرمزية ، فلا تعتبر ديكورات بالمعنى الذى نقصده فى مسرحنا الغربى و تشير حقيقة عدم إحتياج المسرح الترائى الصينى الى الديكور ، الى أن فن هذا المسرح يتركز فى فن التمثيل الذى - كما سبق و أوضحنا - يجمع داخله فنون جميع الفنانين - تقريبا - من مختلف أنواع العروض المسرحية الغربية . الى جانب ذلك ، لم يكن ممثل المسرح الصينى يحتاج الى قيادة مخرج مسرحى على الأقل فى الماضى - ليووظف منه حتى إن كان يتقاسم خشبة المسرح مع عديد من الممثلين الآخرين و الكومبارس ؛ الى أن أحسن النظام الشيوعى إستعارة مهمة المخرج المسرحى الى جانب إستعارته مسرحه الحديث من تيار الواقعية

الإشترابية . وفى الغرب ، أصبح المخرج المسرحى هو أهم شخصيات العمل المسرحى ، بل ومحور العرض ، بينما فى الصين كان الممثل يحتل هذا المحور ، وخاصة ممثل الدور الرئيسى إذا كان ممثلا مشهورا - مثل تان هين بى Tan Hin-Pei أو مى لان - فانج Mei lan - fang يمتلك الجرأة اللازمة لتعديل الأداء التقليدى للأدوار التى يؤديها . وإذا كنا فى الغرب نذهب لنشاهد عرضين مختلفين لمسرحية واحدة - بفعل إختلاف المخرج - بهدف الاستمتاع باختلاف الأداء فى العرضين الراجع أيضا لاختلاف طاقم الممثلين ، فإن المتفرج الصينى العارف بمسرحه فى هذه الحالة لن يهتم سوى مقارنة كمال أداء الممثل فى العرضين حيث يعتمد الممثل الصينى على إيماءات وحركات ثابتة يعرف المتفرج - المعتاد على كمال الأداء التمثيلى - شفراتها التى لا تتغير وإنما يزيد إتقانها أو يقل . لذلك فإن المتفرج الصينى عندما يشاهد عرضا غربيا للمرة الأولى ، أو يشاهده بعد ذلك بسنوات ، يظن أنه يشاهد عرضا للهواة حتى إن كان أمامه ممثلون جيدون ، فبالمقارنة بالإيماءات والخطوات الرقيقة والمتقنة التى يجدها فى مسرحه يبدو الممثل الأوروبى فى إيماءاته وخطواته كما لو كان فردا عاديا يسير فى الشارع ، وقد لاحظت ذلك خلال تجربتى الشخصية فى المقارنة بين هذين النوعين من الممثلين .

يتميز فن الممثل الصينى التقليدى عن فن زميله الأوروبى ، بأنه يُعتبر مهنة محددة يكتسبها الممثل بالخضوع منذ سن الطفولة الطبيعة ، الى إعداد شديد القسوة والصرامة لمدة ستة أو سبعة أعوام ، ويستكملة طوال أيام إشتغاله بهذه المهنة . ولا يوجد بين الفنانين الغربيين من نستطيع تشبيهه بالممثل الصينى التقليدى ، اللهم ألا كبار فنانى الموسيقى من عازفى البيانو والكمان بالتحديد . وتقوم مهنة الممثل الصينى التى يتعلمها ويتقنها على مدار حياته ، على التمثيل الصامت كما رأينا من المقارنات السابقة - وهو تمثيل صامت يعتمد على الوجه واليدين والذراعين والساقين والقدمين وعلى الجسد بأكمله - وكذلك على الحوار والغناء والرقص والمبارزة ، وحتى على الملاكمة والأكروبات . من هنا نرى مدى تعقيد مهنته أو فنه ، وحتى إذا كانت الأدوار التى سيتخصص فيها سوف تقتصر على إحدى هذه المهارات والفنون أو بعضها ، فإنه مع ذلك سوف يكون قد تعلمها كلها قبل أن يصل الى مرحلة التخصص . وفيما يتعلق بالممثلين الغربيين ، نجد مرحلة الإعداد والتدريب أقل قسوة بكثير ، وأقل تعقيدا ، وأقصر مدة ، حيث

يتعلمون فن المسرح اللفظي و الأوبرا و فن مسرح الميوزيك -هول و الباليه دفعة واحدة و ليس على مدار مرحلة عمرية كاملة ، و عادة ما يقتصر تعليم الممثل على النوع المسرحي الذي يود أن يتخصص فيه ، و أقول عادة لأنى أرى محاولات هنا وهناك لإعداد ممثلينا فى الغرب بطريقة أكثر تعقيدا من ذلك . و ما أن ينتهى هذا الإعداد ، يدرس الممثلون أدوارا جديدة أكثر من زملائهم الصينيين ، و ربما بقدر أكبر من الذكاء حيث يخلقون شخوصا درامية متنوعة أو يعيدون خلقها بمساعدة مخرج ، مجتهدين جميعا لإضفاء أداء جديدا مميزا على أدوراهم . و ربما أيضا يتنافس الممثل مع مخرجه و يجتهد ليرسم دوره بخصوصيته وحده . و لا شك أن هذه الجهود تصبح غالبا مثار إعجاب ، إلا أنها تتسبب فى بعض الخلل الذى نراه فى المسرح كما فى الأدب و التصوير و العمارة . الخ. و لنعد الآن الى الممثل الصينى لنجد خلل أدائه من الجودة ؛ وإذا كان أدائه يبدو لنا أكثر دقة و إتقانا و كمالا من غيره من الممثلين الغربيين ، فإن ذلك يرجع الى إنتمائه الى مجال آخر من الفن مختلف عن مجال زميله الغربى .

يتلخص الفارق الجوهرى بين الممثل الصينى و الممثل الغربى من وجهة نظر جمالية، فى أن أداء الأول ينتمى الى مجال الأسلية ، فهو أداء مؤسلب ، بينما أداء الثانى -حتى لو كان مغنى أوبرا (فى حالة إذا ما تحدثنا عن أدائه التمثيلى) - يقترب من الطبيعية مع بعض الاختلافات الضئيلة ، فهو يسعى لتحقيق طبيعية الأداء و لتطبيق الدراسة النفسية لشخصية فردية . و من الصحيح أن الغرب يمتلك أيضا مسرحا مؤسلبا، مثل الكوميدي فرانسيز الذى شاهدت فيه عام ١٩٢٥ تراجيديا لراسين Racine كان أسلوب أداء الممثلين فيها لا يطاق . و ما زلت أتساءل حتى الآن إذا ما كان هذا راجعا الى عدم إستعدادى لتلقيه ، أم الى أنه أسلوب خاطيء أم أنه ولى زمنه و إنتهى بعد أن إنتهى التراث الذى كان يستند إليه ليستمر ؟ ولعل فى هذا إختلاف آخر عن الصين حيث ما زال التراث حيا عنه فى الغرب ، لاسيما و أسلوب أداء الممثل يحدده تراث قرون طويلة كما يتحدد أداء الأدوار و التجهيز المسرحى للعروض و اخراجها وفقا للتراث و لتعاليم المعلم الذى يعد ممثل المستقبل لأدواره بكل التفاصيل المهنية . لذلك ، ربما لا يحتاج المسرح التراثى الصينى الى مخرج مسرحى .

ترتبط الأسلية إذن بجميع عناصر التمثيل المسرحى التراثى حتى إن كان تمثيلا كوميديا يبدو بواقعيته الظاهرية كما لو كان يبتعد عن التمثيل المؤسلب لبقية

الأدوار . و ترتبط الأسلوبية كذلك بجميع تفاصيل الأداء، و تقوم على عدد كبير من الصيغ الأدائية . فهناك على سبيل المثال - على الأقل - خمسون صيغة لإيماءات اليدين بما فيها من إمتداد الى الذراعين المكسوين بالحرير الطيع اللامع الذى يسهم فى التأثير الجمالى للعروض الصينية . و تتعدد أيضا الصيغ المتعلقة بالحركة و بتشكيلات الساقين و القدمين و الرأس و الجذع ، كما يبدو أنه يوجد حوالى ثلاثين طريقة مختلفة للضحك . و هناك صيغ للإلقاء و أخرى للغناء ، و تتنوع هذه الصيغ وفقا للإستخدام و لفئة الدور المقدم . و يشبه هذا الفن المؤسلب القائم على عديد من الصيغ التراثية الثابتة ، فناصينيا آخرى معروفا للغرب أكثر ، ألا و هو فن التصوير . فعلى الراغب فى ممارسة فن التصوير هو الآخر أن يتعلم عددا كبيرا من الصيغ وفقا للتراث مثل رسم أوراق الشجر المختلفة و جذوعها و فروعها ، و مثل رسم مختلف أشكال الأحجار و الجبال و الحيوانات و والأشخاص من أية مسافة و بأية إضاءة ... الخ . لذلك فلا يمكن أن يتفوق أحد فى فن التصوير ، مثلما فى فن المسرح ، إلا إذا إمتلك جميع هذه الصيغ و إستطاع أن يستخدمها بتحكم مثل ملكاته الطبيعية ، و يمدّها بالحياة .

يدخل أداء الممثل الصينى التقليدى إذن فى إطار مجال من الصيغ المؤسلبية مما يقتضى نقل الواقع الطبيعى و تجريده . و هى سمة تميز فنونا أخرى بدرجة أو بأخرى، فى الغرب كما فى الشرق ، إلا إنها ترتبط بشكل أو ثقل بالمسرح و بالتصوير التراثى الصينى . و ترتبط الموسيقى الغربية أيضا بهذه السمة التى يمكننا أن نجرى مقارنات خصبة بين موقعها فى الغرب و فى الشرق . فالموسيقى تستخدم سلالمتها و مفاتيحها الموسيقية و أزمنتها المحددة . أما فى الواقع ، فيوجد عدد لا نهائى من الأصوات بين كل مفتاح موسيقى آخر ، لكن إذا استخدم مؤلف موسيقى جميع هذه الأصوات لتأليف سيمفونية لقال أى رجل عادى أنها ليست موسيقى بأى حال من الأحوال . لذلك لا يسمح فى الموسيقى إلا بعدد محدود من الأصوات ، و من ثم يتحدد المجال الموسيقى ، و مادة التأليف الممكن فعلى رجل الموسيقى ، سواء كان مؤلفا موسيقيا أم عازفا ، أن يعبر عن نفسه من خلال فنه ، و بواسطة تلك الأصوات و العروض الثابتة . و على الرغم من هذا التحديد ، نستطيع أن نقول أن إمكانات التنويع الموسيقى فى إطار الأصوات و العروض المحددة ، هى لانهائية و لا محدودة ، لا سيما إذا أضفنا إليها إمكانات التنعيم و تنوع الآلات الموسيقية . و تماثل هذه الشروط الجمالية للموسيقى ، الشروط

الجمالية المسرحية في المسرح التراثي الصيني . فالعمل الفني الذي يقوم به الممثل الصيني يقترب - كما قلت من قبل - من الإعداد و الدراسة المستمرة التي يخضع لها موسيقيو الغرب ابتداء من الصولفيج .

إذن ينقل الفن المؤسلب في المسرح التراثي الصيني - خاصة من خلال الممثل - مادته الى المجال الخاص بوسائله التعبيرية ، كما يتضمن - داخل حدود معينة - تجريدا ما لهذه المادة . وهو تجريد ينطبق على جميع عناصر الديكور وعلى أى إيهام بالواقع ، كما يرتبط أيضا بالأزياء ، فالمسرح الصيني لا يهتم بتعريف شخوص مسرحياته أو العصور التاريخية التي يتعرض لها عن طريق الأزياء ، فقد أبدع أزياء خاصة به من وحى المعطيات الواقعية ، و طورها لتصبح قادرة على تعضيد أسلوب أداء الممثلين و توضيحه من خلال أكسسوارات الأزياء مثل الأكمام الملحقة بالزى والمصنوعة من الحرير الطبع ، و مثل الذقون الطويلة المستعارة ، و ريش الديوك البرية الرائعة ، و بعض تسريحات الشعر ، بل و المراوح والأسواط أيضا .

كذلك ، يعود الفضل في إختزال الشخوص المسرحية الى أدوار نمطية ، و الى استخدامات محددة ، الى التجريد ، و هي ظاهرة ليست بالغريبة على المسرح الغربى - حيث نجد شخصيات الأب النبيل و الفتى الأول jeune Premier و الفتاة الساذجة ... الخ في المسرح الكلاسيكى الفرنسى و خاصة ذلك الذى يتناول شخوص الكوميديا - دي لارتي Commedia dellarte - إلا أن هذا التتميط قد محى شيئا فشيء بفعل الإتجاهات الحديثة في المسرح الغربى . و من أغرب ما يستخدمه المسرح الصينى شخصية ال تسينج Tsing : و هو دور الشرير العنيف الرهيب بما له من ماكياج على الوجه و أسلبة و تنميط يتبعان رمزية ما إلا أنهما يختلفان من شخصية الى أخرى . و فى الشخوص الأخرى ، مثل شخصية الرجل الشاب و النساء الشابات أو متوسطات العمر ، يختلط علينا الأمر فلا نستطيع تحديد الفارق بين كل منهم وفقا للصوت الصادر منهم . إلا أن الأداء - الحركات و الإيماءات - و مظهر التنكر - مثل مى لان - فانج Mei lan-fang - يسحروننا بلا شك ، فقد بدت لى الشخوص النسائية كثيرا على خشبة المسرح الصينى - و هم رجال متنكرون - أكثر سحرا ، بل أكثر أنوثة من الشخوص النسائية المسرحية التي تؤديها نساء على خشبة المسرح الغربى . فالممثل الصينى المتنكر فى شكل امرأة

يؤسلب العنصر الأنثوى من خلال تقنية التجريد ، بدلا من أن يميل لتجسيد إمراة من الواقع أو لمحاكاتها ، فيبدو ساحرا حنونا حساسا متجانسا مع نفسه فى الأدوار التى تتطلب ذلك ، ويبدو مغويا أو مثل الدلوعة أو مثل الخادمة فى الأدوار التى تتطلب ذلك . كنت أعتقد فى البداية أن المسرح التراثى الصينى يتسم بإستخدامه الممثلين الرجال فقط بوصفهم مادة العمل الفنى . إلا أنى شهدت بعد ذلك فى بكين عروضاً لفرقة من النساء كانت النساء تقمن بجميع الأدوار فيها ، ما عدا عرضاً واحداً قام فيه رجل متنكر فى شكل إمراة بدور نسائى بينما أدت إمراة متنكرة فى شكل رجل دور رجالى ، وكان الممثلان رائعين فى دوريهما الرئيسيين؛ ولم يضايقنى التنكر الذى قاما به بل عرفت وقتها أن المسرح الصينى قد خلق أسلوباً أدائياً معيناً خاصاً به ، وقائماً بذاته بغض النظر عن جنس الممثل .

إذا كنا نبحث عن القيمة الجمالية للمسرح التراثى الصينى فى الأداء المؤسلب لممثليه ، فهناك عنصر مهم علينا أن نشير إليه ، ألا وهو : العنصر الموسيقى . فما من شك فى أن الموسيقى و الرقص و الغناء يشكلون أقدم جذور للمسرح الصينى لم ينفصل عنها أبداً . وقد رأينا أن الغناء و الرقص يحتلان مساحة كبيرة فى إعداد أى ممثل ، فهذا الأخير لا يتعلم هذه الفنون فقط لكى يغنى أو يرقص فى العروض أو الأدوار التى تتطلب ذلك ، وإنما لأن الموسيقى و الإيقاع و الغناء و الرقص هم أسلوب الممثل و روح فنه كله ؛ فإلقاؤه وإيماءاته و حركاته تنبع من الغناء و الرقص و الموسيقى و الإيقاع و التناغم ، و من هنا أيضا تنبع - بطريقة جذابة غالباً - مشاهد - أو باليهات - العراك و الملاكمة و الأكروبات . وإذا كان معنى الأوبرا الغربى يعتمد على حنجرتة فى الأداء الموسيقى - وهو فى الأعم أداء أغنى و أروع من أداء الممثل الصينى التقليدى - فإن زميله الصينى يستخدم فى ذلك ذراعيه و ساقيه وجسده بأكمله . وإذا لم يكن المسرح الصينى يحتوى على ما يمكننا أن نطلق عليه أوبرا حقيقية فإننا ربما نستطيع أن نقول أن هذا المسرح التراثى هو مسرح موسيقى أكثر حتى من الأوبرا الأوروبية نفسها .

إذا كان الجوهر الجمالى لهذا المسرح يكمن فى الأداء التمثيلى و أسلوبه و فى فن الممثل ، فإن نصوص المسرحيات فى هذه الحالة لا تزيد عن كونها مجرد ذريعة لتقديم عرضاً مسرحياً ، وهى بمثابة لوحات نسجية متنوعة يطرز عليها الممثل فنه .

ويعرف المتفرج الصينى النصوص المسرحية مسبقا ولا يشعر بأى شغف أو فضول تجاه حبكة المسرحيات نفسها ، فهو يذهب الى المسرح - هذا العارف بالمسرح ، المتحمس و الراقى - ليثير بصيحات إستحسانه رغبة الممثل فى الوصول الى كمال فنه المؤسلب، وهو كمال يمتد الى كل التفاصيل المسرحية وجميع عناصر التمثيل بما فيه من إلقاء وغناء، مما يجعل من فنه التمثيلى - فى نظرى - فنا مسرحيا كأفضل ما يكون .

المؤلف والمخرج الصيني كوان هان - كينج

بقلم / لي تشي - هوا Li Tche - Houas

مدرسة اللغة الصينية بمدرسة اللغات الشرقية

بناءً على ترشيح من مجلس السلام العالمي ، تم في العام الماضي تكريم كوان هان - كينج Kouan Han-King في العالم بأسره ، بوصفه واحداً من أهم أعلام الثقافة الإنسانية ، وبمناسبة مرور سبعمائة عاماً على إشتغاله بالمرسح . في الثامن والعشرين من يونيو عام ١٩٥٨ ، افتتح في الصين مهرجان أعمال هذا المؤلف والمخرج الكبير . وفي بكين ، قامت ثمانى عشرة فرقة مسرحية بتقديم عشر من مسرحياته مستخدمة ثمانية أنواع درامية مختلفة . ومن خلال الصين ، قدمت أكثر من ألف وخمسمائة فرقة مسرحية محترفة مستخدمة مائة نوع درامى مختلف ، جميع أعماله في فترة واحدة . وقد تم تسجيل تلك العروض على ما لا يقل عن أربعين شريطاً سينمائياً وقامت السينما بإعداد عديد من تلك المسرحيات في شكل أفلام ، كما صدرت مجموعة الأعمال المسرحية الكاملة لكوان هان - كينج مع مقدمة نقدية وكشاف للمفردات الصعبة في بكين العام الماضي ، ويتم الإعداد لإصدار آخر . وقد كرس له أحد كبار الكتاب الدراميين الصينيين وهو تيين هان مسرحية كاملة في اثنتى عشرة لوحة . وفي سنة واحدة - من مايو عام ١٩٥٧ الى مايو ١٩٥٨ - تجاوز عدد المقالات والدراسات التى كتبت عنه في المجلات والجرائد الصينية العدد الإجمالى لما كتب عنه في السبع

سنوات السابقة لذلك . وقد جمع جانب من تلك المقالات في كتاب من جزئين، الأول بعنوان دراسات عن كوان هان-كينج ، والثاني بعنوان مجموعة مقالات عن دراسات حول كوان هان -كينج . وبدورنا ، سوف نكرس هذه المداخلة لذكرى كوان هان-كينج الذى قدم إسهاما كبيرا فى التراث الثقافى الإنسانى .

لنبدأ بإيجاز سريع لتاريخ تطور المسرح الصينى، فبعد مرحلة طويلة من التبلور ، عرف المسرح الصينى ازدهارا مفاجئا في عصر يوان Yuan ، أى أثناء حكم الأسرة المنغولية (١٢٦٠-١٣٦٧) فى النصف الثانى من القرن الثالث عشر.

وقرب نهاية حكم أسرة سونج Song فى الشمال (٩٦٠-١١٢٦) أى فى بداية القرن الثانى عشر ، كان نوع تسا-كيو Tsa-Kiu الدرامى أو مسرح المنوعات قد أصبح منتشرا وسط عروض البلاط الملكى . وفى عام ١١٢٦ ، بعد إستيلاء أسرة جو- تشن - Jou- tchen مؤسسة أسرة كين Kin التى حكمت من عام ١١١٥ الى عام ١٢٣٤ - على كاي -فونج Kai-fong عاصمة أسرة سونج Song الشمالية ، وبعد إقامة السلطة الجديدة فى السنة التالية بمدينة هانج -تشيون Hang- tcheon ، تم إدخال مسرح المنوعات فى تلك المدينة وفى الصين الجنوبية . أما مسرح المنوعات الرسمى، وهو كوان بن تسا -كيو فى عصر السونج، فكان يؤديه أربعة ممثلين أو خمسة و كان يتألف من أربع قطع ، تبدأ بإفتتاحية تسمى ين - توان Yen-touan تجسد قصة معروفة للجميع ، وتليها القطعة الرئيسية من مسرح المنوعات أى ال تشنج تسا-كيو التى تتضمن قطعتين ، وبعدها قطعة نهائية يطلق عليها هيو سان -توان heou san-touan . هكذا كانت بداية الشكل العادى من مسرح المنوعات ذى الأربعة فضول فى عصر اليوان . والفارق الوحيد بين هذا المسرح فى ذلك العصر وبينه فى عصر السونج هو أن المسرح الأول يقدم قصة واحدة ، بينما الآخر لا يتضمن أى ربط بين أجزاء عرضه الثلاثة أو الأربعة .

وصل الى علمنا وجود مائتى وثمانين عنوانا من مسرحيات تسا -كيو السونج، وللأسف إندثرت جميع نصوص تلك المسرحيات . وقد كان هذا النوع المسرحى نفسه يقدم فى الصين الشمالية أثناء حكم أسرة كين Kin ، وكان يطلق عليه إسم تسا -كيو أو يوان-بن Yuan-Pen ، ونعلم بوجود ستمائة وتسعين عنوانا من تلك المسرحيات ، كما حفظت بعض النصوص النادرة من بينها و التى جسدتها عروض مسرحية لاحقة وكذلك رواية كين بينج مى Kin Ping Mei .

ولم ينفصل هذان النوعان المسرحيان إلا تحت حكم أسرة يوان Yuan ، أى بعد عام ١٢٣٤ ، وهو العام الذى قضى فيه المنغوليون على أسرة كين Kin وأستولوا على الصين الشمالية .

و حاليا ، نملك تحت أيدينا مائتى وسبعة عشر نصا مسرحيا - من بينهم ثمانية وسبعين نصا لمؤلفين مجهولين - ظهوروا بين حكمى اليوان و المينج دون أن نستطيع تحديد التاريخ الدقيق لتلك الفترة . ويعتبر هذا العدد متواضعا على كثرته لأن القوائم التى توفرها لنا الوثائق القديمة تذكر وجود حوالى سبعمائة وسبعة وثلاثين نصا مسرحيا . ولعلنا نتساءل عن سبب هذا البزوغ المفاجئ للنوع الدرامى الذى كان فى حيز الإزدياء حتى ذلك الحين . ويعود السبب الجوهري فى ذلك الى الانقلاب السياسى الذى تبع وصول أسرة يوان المنغولية الى السلطة ، فطوال فترة ثمانين عاما ، ألغت تلك الأسرة الفاتحة نظام المسابقات الذى كان يجند فيه الموظفون أنفسهم ، بل أنها نزلت بالأدباء الى أسفل درجات الشعب ووضعتهم فى مستوى المومسات و الشحاذين . نتيجة لذلك تحول الأدباء الى المسرح الذى كان بمثابة الأدب الشعبى الذى بدأ يلاقى رواجاً ، فأسهلوا فى وصوله الى الكمال سريعا . ومع ذلك ، استمر ارتباط المسرح بالعار ، فلم يعرف مؤلفو الدراما ومخرجوها أبداً التكريم الذى ناله الشعراء ، ولم يتقلدوا مطلقاً مناصب رسمية مهمة . ولم تذكر فى تاريخ الأسر الحاكمة إلا السيرة الذاتية لأحدهم فقط بسبب منجزاته العسكرية التى لا يمكن إنكارها .

هناك أيضا سبب آخر لبزوغ النوع الدرامى ، وهو سبب إقتصادى ، فقد أعادت القوات المنغولية فتح الطريق البرى الذى كان يربط الشرق بالغرب عن طريق القوة . هكذا أصبح ممكنا تداول المنتجات الصينية مثل الحرير و البورسلين والشاى ... الخ بكميات كبيرة فى الغرب عن طريق قوافل الفاتحين المنغوليين بعد أن كان خروجها مقصورا على الطريق البحرى . وأصبح الرخاء الحرفى والتجارى يتطلب رفاهية ما فى حياة الشعب ، مما سهل خلق وضع مناسب لنمو المسرح . كيف تعرض إذن مسرحيات اليوانا ؟ يعود تصميم تلك المسرحيات الى قواعد محددة بدقة .

القاعدة الأولى :

تتكون المسرحية من أربعة مقاطع تدعى tcho تشو (أى شقاكات) وتشبه فصول المسرحية الأوروبية .

القاعدة الثانية :

يُضاف الى الأربعة فصول عامة سى - تسو Sie-tseu أو ملحق وهو أقصر من فصول المسرحية ولا يمكن الخلط بينه وبينها . ويقدم سواء فى بداية المسرحية مثل البرولوج ، أو بين فصلين من المسرحية كفاصل وسيط ، أو فى بعض الأحيان النادرة فى نهاية العرض .

القاعدة الثالثة :

يتقاطع الحوار مع الأجزاء المغناة التى يؤديها الممثل الرئيسى وحده . وعلينا أن نلاحظ أن جميع الأجزاء المغناة فى المسرحية يؤديها ممثل واحد فقط يلعب دورا واحدا فى معظم الحالات ؛ باستثناء خمسين مسرحية فقط حيث ينبغي أن يجسد على التوالى شخصيتين مختلفتين أو ثلاثة أو أربعة أو خمسة .

وتثير تلك القاعدة الفضول وسط النظام الدرامى بأكمله ، و تستند الى ارتباط المسرح بنوع فنى قديم هو الأغنية شاملة الألحان تشو كونج - تياو Tchou Kong - Tiao - التى يؤديها مغنى واحد .

ترتبط القاعدة الرابعة بالجزء المغنى فى كل فصل و الذى يمثل تتابعا من الكوليهات على نمط موسيقى واحد وقافية واحدة ، بينما تختلف الألحان التى يحترم ترتيبها بشدة .

قيل فى بعض الأحيان أن الأدوار المسرحية جميعها فى الصين كان يقوم بها الرجال مثل الحال فى مسرح العصور الوسطى الغربى . ولا يصح ذلك فيما يتعلق بعصر اليوان ، فقد كان ممكنا أن يقوم بعض الممثلين الرجال بأدوار نسائية بيد أنه كانت توجد ممثلات مسرحيات يقمن أحيانا بأدوار الرجال . ولم يحظر على النساء الظهور فى ساحة التمثيل إلا مؤخرا ، فى عام ١٧٢٩ .

كانت هناك أوركسترا ملحقة بفريق الممثلين لمصاحبتهم فى الأجزاء المغناة ، وكانت الآلة الرئيسية فى الأوركسترا هى ال - بى - با Pi-Pa ، وهى نوع من الجيتار ذى الأربعة أوتار والعمق المسطح . وتم العثور فيما بعد على آلة أخرى من آلات النفخ ، وهى الفلوت ، ومعها آلتين أخرتين مصاحبتين ببراكشن ، هما الطبل المسماة الجونج ، وال - بو - بان Po - Pan وهى رقائق خشبية تضبط إيقاع كل مقطع لحنى .

كانت بعض الفرق تعرض مسرحياتها في مدن معينة ، بينما كانت أخرى تقوم بجولات فنية .

في المدن الكبيرة ، كانت العروض المسرحية تتم في قاعة خاصة تستطيع إحتواء ألف أو ألفي متفرج . وكانت تتضمن خشبة مسرحية ملحقة بكواليس ومنطقة خاصة للممثلات حيث كان محظوراً دخول الجمهور . كان يسمى باب دخول وخروج الممثلين باب الأرواح أو باب القدامى لأن الشخصيات التي كانوا يجسدونها عامة كانت شخصيات قديمة ، أي ميتة . في عشية العرض ، كانت تعلق ملصقات خارج المسرح يطلق عليها ملصقات مزهرة ، لأنها كانت مصنوعة في الأغلب من ورق ملون محاط بأكريل من زهور الغار ، وكانت تلك الملصقات تشير إلى أسماء الممثلين وقائمة مسرحيات الريبورتوار .

كانت الأزياء المسرحية ثرية جداً وخاضعة لتقاليد شديدة الصرامة ، فقد كان لكل دور الألوان والسمات الخاصة به مما كان يسمح بمعرفة كل شخصية فور ظهورها في المسرح ، مثل شخص الموظفين المدنيين أو العسكريين والنبلاء وعامة الشعب ، بل كان يسمح بتحديد سن الشخصية وسماتها الأخلاقية .

كان الديكور شديد الإيجاز، بل نستطيع أن نقول أنه لم يكن له وجود . وكان تعدد ألعاب ساحة المسرح المنصوص عليها في النص بكلمة كو Ko ، أي تجسيد شكل، يعوض بساطة الديكور . ولتنفيذ تلك الألعاب ، أو الأشكال ، كان على الممثلين إتباع إشارات متعارف عليها ، مثل القرع على الباب (وهو باب وهمي طبعا) وفتحه ، ثم المصافحة وركوب الحصان ، والنوم والبكاء والموت ، مما كان يشكل حركات ترمز الى الفعل .

وتقدم لنا النصوص أيضا إرشادات خاصة بالمؤثرات الصادرة من الكواليس مثل غناء الديك ، ونباح الكلاب وصياح الأوز الشرس وصوت الريح أو الأمواج، وهطول الثلج ، وصوت البرق ... الخ .

أما فيما يتعلق بالسيرة الذاتية لكوان هان - كينج ، فلدينا أقل القليل من المعلومات . فقد ولد في تا - تو Ta-Tou في العاصمة الكبرى التي تسمى اليوم بكين ، نحو عام ١٢١٠ ، ومات قبل عام ١٣٠٠ . في ذلك العصر كان الشعب منقسما الى عشر طبقات وفقا للإدارة المنغولية ، فكانت عائلة كوان هان - كينج تنتمي الى الطبقة الخامسة ، وهي طبقة الأطباء التي كانت تتمتع ببعض

الامتيازات ، والتي ظل كوان مرتبطا بها حتى وفاته . وكان الاعتقاد السائد حتى قبيل وفاته أنه كان مديرا للمكتب الطبى الإمبراطورى ، إلا أننا إكتشفنا مؤخرا خطأ ذلك الاعتقاد . ويبدو أنه لم يتقلد أى منصب رسمى ، وكانت مجموعة أصدقائه تضم المؤلفين والمخرجين المسرحيين فى كيون -سيانج Fei Kuin-Siang وليانج تسين - تشى Leang Tsin-Che وليانج هيين-تشى Yang Hien-tche الذى كان عادة ما يلجأ إليه طالبا النصح لدرجة أنه أطلق عليه إسم يانج المرقع . كان كوان ينتمى الى مؤسسة كتاب يو - كينج Yu-King بالعاصمة وقد كانت شركة تضم الأدباء الذين يؤلفون قصصا للرواة الشعبيين وكتيبات مسرحية للممثلين . وقد سافر الى هو- نان Ho- nan وزار هانج - تشيو Hang - tcheou بعد إستيلاء القوات المنغولية على تلك المدينة بمدة قصيرة ، أى عام ١٢٧٩ . وكان له نشاط مكثف فى الوسط المسرحى لعصره ، فكان على صلة بعدد من الممثلين والممثلات ، من بينهم تشووين تشى - سيو Chouen Che-Sieou وتشو لين -سيو Tchou lien-Sieon التى أهداها سلسلة من الأغاني عن لحن أصلى بعنوان فرع مزهر وعلى كل فقد كتب ست وستين مسرحية لم يصلنا منهم إلا ثمانى عشرة فقط . كما كتب أربع عشرة سلسلة من الأغاني المتضمنة كل منها من ثلاثة الى واحد وعشرين كوبليه ، بخلاف سبع وخمسين أغنية مستقلة . وكان اسمه مشهورا لدرجة أنه أصبح مرادفا لكلمتى مؤلف ومخرج درامى أو دراما تورج ، وهكذا لقب كاوون -سيو Kao Wen-Sieou بهان- كينج الصغير، ولقب تشين هو - فو Chen Ho- Fou المؤلف الدرامى لها نج تشيو Hang- Tcheou ب هان- كينج الجنوب .

كانت شخصية كوان هان -كينج الشجاعة والممتلئة حيوية و طاقة قادرة على إبداع الشعر والفكاهة فى الوقت ذاته . وإليك وصفه لنفسه الذى كتبه فى إحدى مقاطع أغانيه المسماة متمرد فى الشيخوخة :

أنا حبة برزخ صغيرة من البنحاش

فى الرئيس الصغير

صحب الحمير ،

فى البغال كما فى الماء ،

وحتى إذا شريت فى النار ، أظن غير قابل للحرق ! ...

حتى إذا طمئت أمانى ،

وهلك شمسى ،

وتشمشت باقائى

وتكسرت ذراعاى ،

حتى إذا ومنت على السماء بأشعة العاهات جميعها وشعة واحدة ،

هلن أشراف بهزيمتى ؟

قاهرا المنفى و التعذيب الرهيب ، استطاع كوان هان- كينج أن يعرى كل الأوجاع التى سببها الفاتحون المنغوليون للمجتمع الصينى ، فكان يصور واقع عصره بلا هوادة وهو على وعى بمهمته ككاتب - مناضل ، مما يؤكد هذان البيتان اللذان يختتمان المتابعة الغنائية بعنوان أفكارى على سجيته :

والى ها بريشة ،

لا أخشى أن أستثير قوات الملك سوان من وونحو المعركة وتعد أسرة وو Wou التى حكمت فى القرن الثالث الميلادى ، حيلة للإشارة الى الأسرة المنغولية الحاكمة التى أخضعت الصين لطغيانها .

لنلقى نظرة الآن على وضع المجتمع الذى عاش فيه مؤلفنا . بعد فترة القلاقل التى دامت فيما بين عامى ١٢٣٤ و ١٢٧٩ ، أحكم المنغوليون سيطرتهم على الصين بأكملها تحت اسم أسرة يوان Yuan ابتداء من عام ١٢٨٠ . وكانت تلك هى المرة الأولى التى يحتل فيها أجنبى البلد بأسرها .

وقد قسم الفاتحون الشعب الى أربع فئات

أولا المنغوليون : وهم الطبقة صاحبة الامتيازات .

ثانيا ال سو- مو So-mou : وهم أصحاب العيون الملونة فى مواجهة ذوى العيون السوداء الصينيين ، وهو اسم كان يطلق على الشعوب الغربية الخاضعة للمنغوليين .

ثالثا هان Han : أى كل شعب الشمال سواء من الصينيين أم لا .

وآخرا : أهل الجنوب أو هان Han الجنوب الذين كانوا يعتبرون بمثابة أكثر الناس المنبوذين .

لم يكن مسموحا لل هان بأن يكون لهم قائد فى قوات الدولة ؛ ولم يتولوا وظائف عليا فى الدولة إلا نادرا جدا وكان يمكنهم الوصول الى وظائف إدارية محلية .

إلا أنهم كانوا دوما تابعين لأحد المنغوليين أو الى ؛ سو-مو . So - mou . وكان محظورا عليهم إمتلاك أسلحة أو ممارسة الصيد أو المبارزة . ونجد فى الأخبار الرئيسية المكتوبة والخاصة بالإمبراطور تشى - تسو che-Tsou ال يوان Yuan الذى حكم فى الفترة من عام ١٢١٧ الى عام ١٢٩٤ ، ما يلى : كل من يؤلف أغنيات أو نصوصا مسرحية بهدف السخرية أو التبهكم ، سوف يلاقى عقوبة النفى ... وكل من يؤلف أغنيات و نصوصا مسرحية للإساءة الى التدرج الطبقي ، سوف يعاقب بالإعدام . إستولى الفاتحون على الأراضى الزراعية والخيول ، ووصلوا بالفلاحين الصينيين الى مستوى رقيق الأرض الذين لا يلتزمون بالسخرة فحسب ، بل يستطيع أسيادهم أن يهبوهم للغير أو يبيعوهم . ووصل الفساد الى درجة لا يمكن وصفها . ووفقا لتاريخ الأسر الحاكمة ، تم إكتشاف أكثر من ثمانية عشر موظفا خائنا فى عام ١٣٠٣ وحده ، كما تمت مصادرة ما يعادل خمس وأربعين سبيكة نقود فى شكل أوعية نبيذ ، وتم رفع أكثر من خمس آلاف قضية ظالمة . لذلك تكشف لنا أغاب مسرحيات كوان هان - كينج التى وصلتنا عن صورة مأساوية لعصره . ولنتنقل الآن الى تحليل بعض من أعماله :

الحلم بالفراشات كو - بياو Ko-Piao عمدة قوى ، يسىء إستخدام إمتيازاته ليقتل أولئك الذين يقفون فى طريقه ، دون أى تردد أو قلق . هكذا يقتل المزارع وانج Wang دون أى دافع واضح . ينتقم أبناء وانج Wang الثلاثة لوأدهم ، ثم يتم القبض عليهم ، فيحلم باو تشنج Pao Tcheng بعد أن عين مديرا لمقاطعة كاي - فونج Kai - fong عام ١٠٥٦ ، وهو المعروف بشجاعته وأصالته ، بثلاث فراشات صغيرات واقعات فى خيوط العنكبوت ، حتى تنقذ أهمهم الفراشتين الكبيرتين وتترك الصغرى . ويرى باو تشنج نفسه فى الحلم ذاهبا لنجدة الفراشة الثالثة فى اللحظة التى يتم إيقاظه فيها ليحكم فى قضية الأخوة وانج Wang الثلاثة . ويصدر الحكم بأن يكفر أحد الأخوة الثلاثة عن الجريمة وحده ، فيعلن الثلاثة تضامنهم سويا فى مواجهة هذا الحكم ، إلا أن الأم تتضرع لمدير المقاطعة حتى يرحم الأخين الكبيرين ، بينما تترك الثالث الى العدالة لتفعل به ما تشاء . ويستجوب باو تشنج الأم مستهجنا سلوكها هذا ، فتكشف عن أن الأخين الكبيرين

ينتميان الى الزوجة الأولى لأبيهما لذلك فهي تضحى بإبنها هي ، وهو الأصغر ، حتى ينجوا بحياتهما . فيقرر مدير المقاطعة ، بعد أن تأثر بكرمها ، إطلاق سراح الأخوة الثلاثة ، و يعدم بدلا منهم لص خيول .

لو تشاي = لانج Lou Tchai - lang

لو تشاي - لانج موظف فى قسم الطقوس الدينية يعتدى على حرمانات الغير كلما سنحت له الفرصة دونما عقاب . تلهب مشاعره حبا لزوجة أحد صانعى الفضيات حتى يستولى عليها و يقول لزوجها أن يذهب لتقديم شكوى - إذا كان متضررا - الى المحكمة التى يختارها . يفضى صانع الفضيات بمشكلته الى سكرتير عام المقاطعة ، إلا أن هذا الأخير ينصح الزوج بالتخلى عن شكواه بمجرد أن يعرف إسم المعتدى . هكذا ترفض جميع المحاكم تلقى شكواه لأن جميع الحكام الصينيين يرتعدون أمام هذا الطاغية . فى عيد الوضوح - النقى ، يذهب السكرتير العام كما هى العادة الى مقابر الجدود مصحوبا بزوجته وإبنه . ويجىء لو تشاي - لانج ليصطاد فى المكان نفسه ، فيصيب بقوسه الإبن . وفى هذه اللحظة ، يلقي الأب الشنائم فى وجه من إعتدى على إبنه ثائرا ، إلا أنه عندما يتعرف عليه ، يركع على ركبتيه أمامه حتى يضطر الى أن يبلغ الروث على أنه حلوى . ثم يأمر لو تشاي - لانج الذى يميل الى زوجة السكرتير العام ، الزوج بأن يقودها فى الغد الى منزله ، فينفذ هذا الأخير الأمر دون أن يجرؤ على الاعتراض . وحتى يخفف من الأمر ، يعطيه لو تشاي - لانج زوجة صانع الفضيات بعد أن مل منها . وفى النهاية ، تلزم مهارة باو - تشنج Pao - tcheng مدير مقاطعة كاي - فونج Kai- Fong المشهور بوضع حد لتلك الكارثة العامة .

كانت جميع الإضطرابات الإجتماعية التى تشهد عليها مسرحيات كوان هان - كينج ، من فعل الفاتحين المنغوليين الذين عاشوا على القرصنة فى بداية إحتلالهما الصين ، ثم أصدروا فيما بعد قوانين ظالمة تضمن إستمرار وجودهم هناك .

و على سبيل المثال ، كان يستطيع المنغوليون الإعتداء على الصينيين دون عقاب ، وإذا إقترب أحد المنغوليين جريمة تستحق عقوبة الإعدام ، فقد كان القضاء يكتفى بسجنه فقط ، أما إذا ارتكب جريمة أهون من ذلك ، فلم يكن يسجن ولا حتى يوجه له اللوم .

وحتى ينشر المنغوليون الفرقة بين الصينيين، أسسوا في الصين الجنوبية نظام آل باو-كيا Pao-Kia، أمّا آل كيا فكانت تضم عشرين أسرة يتحمل مسئوليتها مدير قطاع ، وكان المنغوليون يختارون هؤلاء المديرين من بين أهل الشمال الخاضعين لهم ، فكانت تلك الأسر تعول مديريها الذين يستطيعون بدورهم أن يفرضوا عليها كل أنواع الذل و المهانة ، لذلك أنهى عدد كبير من النساء والفتيات حياتهن في ذلك العصر بالانتحار .

و لننتقل الآن الى مسرحية أخرى ، وهى :

تشيونج تيوو-نجو Teou - ngo

إقترض تيو تيين - تشانج Teou Tien - Tchang الفقير غير المتزوج بعض النقود من أرملة تساي Tsai ، و بعد عامين ضاعفت فائدة القرض من المبلغ الأصلي . وأصبح يتعين على المقترض أن يهب إبنته تيوو-نجو Teou - ngo ذات السبعة أعوام الى السيدة تساي Tsai لتزوجها إبنها عوضا عن القرض .

و عندما بلغت الفتاة سن الزواج تزوجت خطيبها إبن الأرملة الذى سرعان ما توفي بعد ذلك . وفى يوم من ذات الأيام ، ذهبت السيدة تساي تطالب بنقودها لدى أحد الدجالين الذى إستحال عليه دفع المطلوب فحاول خنق مقرضته التى تتعامل بالربا ، إلا أن العجوز تشانج Tchang وإبنة ظهرا فى الوقت المناسب ، وتدخلتا لإنقاذ السيدة تساي . و عندما علما بأنهما هى وتيوو-نجو قد أصبحتا أرملتين ، قررا أن يتزوجا منهما مهددين بخنق السيدة فورا إذا رفضت . هكذا تقبل السيدة تساي الزواج ، أما تيوو-نجو فترفضه بحسم .

فى هذا الوقت ، مرضت السيدة تساي ، و رغبت أن تشرب حساء لحم ضانى ، فجاء به إليها إبن تشانج واضعا السم فيه ليقتلها و يستولى على تيوو-نجو ، إلا أن الأب هو الذى يشرب الحساء بطريق الصدفة ويموت مسموما . يهدد الأب تيوو-نجو بإبلاغ المحكمة بإنها هى التى وضعت السم فى الحساء ، و مع ذلك تصمم هى على رفضها الزواج منه ، وبينما تعانده ، يتهمها بدس السم لأبيه ، فيأمر مدير المقاطعة بضربها بقسوة أثناء إعتراضها وإصرارها على براءتها . لكن عندما يأمر مدير المقاطعة بتطبيق عقوبة الضرب بالعصى على السيدة تساي ، تعلن تيوو-نجو تحملها و زر الجريمة لتحمى حماتها من التعذيب ، فيتم الحكم عليها

بالإعدام . وفى يوم تنفيذ الحكم ، تصرخ تيوو-نجو بأنها بريئة و تتمنى ثلاث أمنيات ، أولها أن يفور دمها من فوق صار يصل إرتفاعه الى إثنى عشر قدم ، بدلا من أن يراق أرضا ؛ و أن تسقط طبقة سميكة من الثلج تغطى جثتها بينما الجو صيفا ، و أن يسد الجفاف ثلاث سنوات على مقاطعة تشى -تشيوو Tchou - tcheou كلها . وتتحقق تلك الأمنيات الثلاث بعد تنفيذ حكم الأعدام . ثم يصبح أبو تيوو-نجو هو Tien -tchang تيين- تشانج مفتشا عاما للمنطقة و تشكو إليه روح إبنته الظلم الذى وقعت ضحيته فينتهى به الأمر الى تبرئة ذكراها و توقيع العقوبة على المذنبين الحقيقيين .

تكشف هذه المسرحية عن صورة قائمة للمجتمع ، إلا أنها صورة حقيقية وفقا للمعلومات التى تقدمها لنا القصة ، فقد كان الإقراض بالربا من الممارسات الشائعة فى ذلك العصر حتى كان يطلق عليه الحملان أى أن الفائدة كانت كبيرة لدرجة تخصب الخرفان . و كانت سبيكة النقود تعطى فوائد تضاعف من قدر رأس المال فى عام واحد ، وتصل الى ألف وثمانين ضعفا من رأس المال الأصلي فى عشرة أعوام . وإذا لم يتمكن المقرض من تسديد دينه ، كان صاحب القرض يستطيع أن يأخذ منه زوجته وأطفاله و يحولهم الى الرق ويضع الوشم على وجوههم . أما الموظفون الفاسدون ، فكانوا متكاتفين ، ويرمز إليهم فى هذه المسرحية مدير المقاطعة الذى كان يركع على ركبتيه أمام الشاكى ، و يرد على سؤال حاجبه قائلا : ألا تعرف أن كلما مثل أمامى شاك ، كان على أن أكرم فى شخصه الأب والأم اللذين غديانيوكسيانى ؟ و إليكم بعض من حكمه : الرجل هو حيوان كربه ؛ لا يعترف أبدا بأفعاله دون ضربات العصي . لذلك وقع الضرب على المسكينه تيوو-نجو التى أخذت تصرخ قائلة :

«كل طرية صا»

تطبيع على جسدى لأثر دوى

وتتبرع منى قطعة من بشرتى .

و قبل إعدامها صرخت تيوو-نجو بالآلامها ليس فقط من جراء ظلم البشر لها ، بل أيضا من جراء ظلم السماء والأرض ، فقالت :

أولئك الذين يفعلون الخير يتلقون جزاءه عليه

العذاب والمحنة ، بل تقصر حياتهم ؛

أولئك الذين يفعلون الشر يتلقون الثراء والسعادة

وتطول حياتهم .

يا السماء ! تخشين القادرين وتسيئين لإستخدام العظماء ؟

لم أكن أعتقد أنى سوف أرى السماء والأرض يدفعان

هما أيضا القارب فى اتجاه التيار ؟

يا للأرض ! لا تستعقبن أن تكونى الأرض ، بما أنك لا تستطعين أن

تميزى بين الخير والشر .

يا السماء ! أنا طمية العظم ، تشكرى إليك فى ألم ،

لكنى أتمس إليك دون جدوى ، دون تلقى رجع الصدى أو الجواب

تلك المسرحية هى الوحيدة التى ترجمت الى الفرنسية على يد A. Bazin Aine من بين أعمال كوان هان - كينج ومعها ثلاثة أعمال أخرى من ذلك العصر فى كتاب المسرح الصينى (١٨٣٨) . ولنشير فى هذا الخصوص الى أن المسرح الصينى تم الكشف عنه فى فرنسا فى القرن الثامن عشر بواسطة مسرحية تشاو - تشى كو - أول Tchao - che - Kou - eul . أو يتيم أسرة تشاو التى ترجمها الأب دى - بريمار De Premare مما أوحى الى فولتير مسرحيته التراجيدية يتيم الصين " L ' orphelin de la Chine " (١٧٥٥) . وفى القرن الرابع عشر ، ترجمت العديد من مسرحيات ال Yuan على يد ستانلاس جوليان Stanislas Julien ، ولوى لالوى Louis Laloy فى عهد قريب .

تمس عديد من المسرحيات كوان هان - كينج مشكلات أخرى أساسية فى الحياة الاجتماعية بالقرن الثالث عشر الميلادى ، مثل الدعارة والتسلط الأبوى إلا أننا لا نملك هنا أن نتعرض إليهم بالتفصيل . أما المسرحيات التاريخية فلا تمثل لكوان هان - كينج إلا إطارا خصباً فى تصوير الواقع المعاصر له بحرية أكبر وسوف نحلل إحدى تلك المسرحيات ، وهى تان تاو هوى (Tan tao houei) أو كوان الملك الأعظم المسلح بمنجلة يذهب الى المجلس .

تقع أحداث المسرحية في عام ٢١٤ ميلادية في عصر الممالك الثلاث . في عام ٢٠٨ هزم أسطول تساو -تساو Tsao -tsao بعد أن تكاثفت عليه قوات ليوبى Lieou Pei وسوان كيو ان Souen K' iuan . بعد ذلك ، أستولت قوات ليوبى على إقليم كينج - تشيوو King -Tcheau فبعث سوان كيو ان ، الذى أعتبر نفسه محبطا ، الى ليوبى بالجنرال لوسو Lou Sou ليطالب بالأقليم وتوصل الى معاهدة يعيد لوبى بمقتضاها الأقليم عندما يفتح إقليم آخر هو إقليم سى - تشوان Si- ch'ouan .

بعد أن أستولى لوبى على هذا الأقليم الأخير طالبه لوسو بتنفيذ المعاهدة ، فدعا كوان يو Kouan yu حاكم كينج -تشيوو إلى وليمة في الحى الرئيسى إلا أنه وضع خلف الخيام حراسا مسلحين لإيقاف كوان يو فى حالة إذا ما رفض إعادة الأراضى . وذهب كوان يو إلى الحفل مصحوبا بمساعديه و مسلحا بمنجلة يعرف جيدا كيف يستخدمها . وأثناء الوجبة ، تطرق لوسو إلى المسألة الشائكة ، فأوضح كوان يو حقوق سيده فى الاحتفاظ بميراث ال هان Han أجداده . وهنا أعطى لوسو الإشارة المتفق عليها ، وأسرع رجاله إلى مكانه ، لكنهم قبل أن يصلوا إلى هناك كان كوان يو قد تمكن من خصبه وإستل سلاحه ، فلم يجروا أحد على الاقتراب منه حتى لا يعرض حياة لوسو للخطر . وهكذا أستطاع كوان يو أن يغادر المكان فى حماية هذا الدرع البشرى ليلحق بقاريه .

وتشير الدلالة العميقة لهذه المسرحية إلى أن المؤلف مدافعا عن أحفاد ال هان لم يكن يفكر فى ليوبى الذى عاش فى القرن الثالث الميلادى بقدر تفكيره فى شعب ال هان نفسه الذى أحتل الفاتحون المغوليون أرضه فى ذلك العصر . وإذا كان المؤلف يمدح بطولة الجنرال كوان يو فإن ذلك بهدف الأمل فى بزوغ بطل معاصر يدفع الغازى خارج حدود الوطن لنستخرج سمتين مميزتين لهذه المسرحية :

أولا : جميع شخوصها من الرجال ، وهو أمر عادى بما إنها مسرحية عسكرية .
ثانيا : لا يظهر البطل كوان يو إلا فى الفصل الثالث إلا أنه على الرغم من غيابه فبداية المسرحية تمتلئ بالحديث عنه ، بينما لا يتعلق الأمر به فى هذه المرحلة ، ذلك أن المتفرجين ينتظرونه بفروغ صبر لدرجة أن ظهوره فى الفصل الثالث يصبح مؤثرا مسرحيا خاصا جدا . ولم يستخدم هذا المؤثر فيما بعد إلا موليير فى مسرحيته طرطوف Tartuffe .

وبالإضافة الى مسرحية ضغينة تيوو- نجو تُعتبر تلك المسرحية هي الوحيدة
التي كتبها كوان هان - كينج و عرضت دون توقف منذ سبعة قرون و حتى الآن.

المسرح الحوارى الصينى فى علاقته بالغرب

ببلم / باي - تشين ليانج *Pai - tchin Liang*

يقع المسرح الصينى الذى أود أن أتحدث عنه فى الفترة من عام ١٩١٩ الى عام ١٩٤٩ . فقد شهدنا فى أثناء هذه السنوات الثلاثين مولد المسرح الحوارى فى الصين . ومما لاشك فيه أن الثمار الفنية لهذه الفترة محدودة القيمة وأن بذورها قد ذهبت هباء، إلا أن الصين قد عاشت فترة مضطربة بالحياة أثناء الإنقلاب الكبير الذى شهدته ، بل عاشت دراما مدهشة تتسم بالصراع و التمرد وليقظة المفاجئة لضمير كان مختنقا لمدة طويلة .

وحتى يتم التعبير عن تلك الدراما كما يجب ، رأى المثقفون أن يتبنوا اللغة الدارجة المتداولة بين الجميع لتصبح وسيلة التعبير الفنية الوحيدة . وقد حققوا رأيهم هذا .

فى عام ١٩١٨ ، وهو العام السابق لحركة الرابع من مايو ، ظهرت مقالات مكتوبة بالكامل باللغة الدراجة - ودون إستثناء - فى الشباب الجديد مجلة الطليعة الأولى لهذا العصر . وفى يوليو من العام نفسه ظهر عدد خاص عن هنريك إبسن Henrik Ibsen ، وكانت مسرحيته بيت الدمية ؛ رائجة وقتها ، لذلك كتبت مسرحيات عديدة تحت تأثير شخصية نورا البطلة ، وخاصة مسرحية هو تشى Hou Che- المسألة الكبرى ومسرحية نجيو - يانج يو - كييين Ngeou- Yang Yu K'ien الفاجزة . فى المسرحية الأولى ، عرض المؤلف قصة فتاة

متحررة تقرر أخيرا أن تترك البيت وترحل مع من إختارته زوجها لها ، وفي مواجهة الأب العائش في الطقوس التراثية و الأم المؤمنة بالخرافات اللذين رفضا زواجها ، تعلن الفتاة المتمردة في خطاب وداعها لهما أن الزواج هو مسألة حياتها الكبرى وأن عليها هي وحدها أن تتخذ قرارا حياله . وفي المسرحية الثانية نجد البطلة امرأة متزوجة ، تزاور أهل زوجها في اليوم نفسه الذي تستقبل فيه العائلة محظية زوجها الجديدة ، وعندما تفصح إحدى خالات الزوج أو عماته عن ذلك السر الذي كانت تحتفظ به ، وتنصحها بتقبل الأمر الواقع كإمرأة عصرية و كزوجة شرعية ، ترفض البطلة أية تنازلات في هذا الشأن . وبمجرد أن تحصل على الطلاق ، ترحل عن البيت حاملة طفلها بين ذراعيها في ضحبة المحظية التي أقنعتها خلال ذلك بعدم الوثوق في الزوج الخائن . وعلى أثر مفاجأة جميع أعضاء العائلة من هذا الرحيل ، يصرخ الجميع : آه ! يا للفاجرة !

على أننا لا نستطيع أن نعتبر مسرحيات الفصل الواحد القصيرة هذه مجرد تقليد أو محاكاة لمسرحية أصلية ، فهي تختلف عن بيت الدمية في الشكل و المضمون ، ويقتصر التشابه بينهم على النهاية فقط ، فلم تستقبل خشبة المسرح الصينى نورا إلا لكى تخدم القضية النسائية .

بعد ذلك بعشرة أعوام ، فى عام ١٩٣٤ ، نشر تساو يو Ts'ao yu ، أحد كبار المخرجين الصينيين المعاصرين ، مسرحية بعنوان الوحى . وكان هذا حدثا كبيرا فى الوسط المسرحى . وتتسم هذه المسرحية بالدراما التى تدور داخل كل شخصية على مدار عمرها . وتدور المشاهد فى منزل تشو Tcheou ، حيث نرى رب أسرة وولديه . يحب الابن الأكبر خادمة شابة هى فى الأساس أخته - لأمه - غير الشقيقة التى هجرتها أمه منذ مدة طويلة ، أما زوجة أبيه الجديدة ، أو الحماة المنتظرة فتلعب دور فيدرا . وقد ذكر تساو يو Ts'ao اسم يوريبيدس فى المقدمة التى كتبها لتكريم كتاب الدراما اليونانيين الذين قرأ لهم وعرف قيمتهم . لكن فيدرا مؤلف الوحى تحمل الطابع الصينى ، وربما كانت على القدر نفسه من عاطفة فيدرا الغربية إلا أن شخصيتها أكثر تعقيدا وذكاءها أكثر رهافة . ولا يعذبها هنا الصراع بين الحب والواجب ، بل يحزنها الوضع المزيف لزوج الأب السابقة التى أغويت وفقدت شرفها ثم هجرها الجميع . أما الابن الأكبر فلا يعادل شخصية هيبوليت ، فهو ضحية بيئة الفاسدة و ضعفها الخاص . وبالطبع يلى مشهد التعرف مشهد الانتحارين ، إلا أن مؤلف هذه التراجيديا لم ينس عصره

فغزل نسيج الأحداث بخيوط تلمس المشكلات الاجتماعية ، حيث نجد الإبن غير الشرعى للسيد تشوو وقد نظم إضرابا لعمال المناجم ضد أبيه وهو يجهل صلته به . وفى مشهد التعرف ، يرفض الاعتراف بأب يستغل العمال ويمقت الفقراء ، أما الزوجة الثانية للسيد تشوو فتبدو كما لو كانت تشتكى أكثر منها تؤنب الآخرين ، فالزواج بالنسبة لها كان بمثابة خدعة تنصلها من أية مسئولية . لذلك لم تعش ذلك الصراع المفترس الذى مزق روح فيدرا الراسينية . وبعد أن ألقينا نظرة سريعة على الوحي ، نستطيع أن نقول أن العلاقة بين الدراما الداخلية التى ألفها تساو يو Ts'ao yu و التراجيديات الإغريقية والفرنسية هى علاقة إثراء أكثر منها علاقة تأثير سلبى بشىء ما .

فى عام ١٩٤٢ ، كان الشاعر والكاتب ورجل العلم كوو مو - جو Kouo Mo-Jo على غير وفاق مع النظام السياسى ، ولم يكن يجد سبيلا للتعبير عن أفكاره ، فتوجه نحو المسرح التاريخى . وبعد أن شجعه النجاح المتوسط لأولى مسرحياته الكبيرة وردة شجرة التفاح الوحشية Fleur de pommier sauvage المستمدة من تيمة تاريخية ، كتب فى العام نفسه كيو يوان K'iu Yuan فى هذه المسرحية المتضمنة ثلاثة فصول ، يقدم لنا المؤلف على خشبة المسرح شخصية أول كبار الشعراء الغنائيين الصينيين . فكيو يوان الذى ولد فى القرن الرابع الميلادى يضحى بحياته ملقيا بنفسه فى النهر حتى لا يشهد هزيمة وطنه . وحتى يعيد المؤلف خلق شخصية كهذه ملأ نصه بالشعر والفصاحة حتى أن بعض المقاطع فى النص تحيل القارئ الى كتابات شكسبير ، لا سيما توصلات كيو يوان المليئة بالمرارة والهوان ، والتى تصدر منه فى المنفى لحظة حدوث عاصفة ، فيما يشبه النداء لقدرة الطبيعة فى لحظة اليأس الإنسانى ، وهو ما نجده فى إحدى مقاطع مسرحية الملك لير King Lear لشكسبير .

بل أن المؤلف نفسه قد اعترف فى إحدى رسائله الى هيوتشى Hiu Tche بتشابه بعض المقاطع فى نصه مع مسرحية شكسبير ، إلا أن ذلك لا يتجاوز المصادفة . فقد كتب قائلا : أهنىء نفسى لأنى لم أقرأ الملك لير قبل كتابة كيو يوان وإلا لماكنت ألقت هذه المسرحية فلم تعد لدى الشجاعة لمحاكاة أعمال الغير . من ناحية أخرى ، فالتشابه بين مونولوجى بطلى المسرحيتين لا يمنع اختلاف كل منهما عن الآخر ، فكيو يوان يتوحد مع البرق والصاعقة اللذين يناديهما ، فى حين أن الملك لير يشعر بنوع من الإنعزال فى مواجهة العاصفة . ثم

أن كيويوان الذى يتزعزع فى لحظات التوسل ، بينما يشعر الملك لير - فى لحظة مشابهة لذلك بالهزيمة تحت وطأة تعاسته و شيخوخته .

و تحيلنا ملاحظات كوو مو - جو عن مسرحيته الى أن نستنتج تميز تراجيديا كيويوان عن الملك لير خلال سمة تبدو لى خاصة ومهمة ، فالمؤلف الدرامى الصينى لم يعمل على توضيح دراما مبنية على التعاسة ومعاناة شخص ما ، وإنما دراما قومية عاشتها روح عظيمة وهبت نفسها لقضية بلدها .

لا يجب أن ننسى أن المسرح الحوارى الصينى الذى تطور خلال هذه السنوات الثلاثين ، كان مسرحا ملتزما ، فقد كان يدق ناقوس الخطر لإيقاظ شعب ظل غافلا مدة طويلة ولم يفق إلا حينما وجدت الصين نفسها فجأة فى مواجهة فوهة المدافع الخربية . فى هذا الموقف كانت إستعادة الذات بالنسبة للصين تعادل وضع الذات فى مواجهة الآخر بهدف معرفة مكن قوة العدو . كان الغرب يفرض وجوده فى مواجهة الثقافة الصينية المنغلقة على مصادرها الخاصة حتى وصلت إلى ما يشبه شجرة عجوز تواجه عاصفة مفاجئة الى الدرجة التى لا يمكن أن تسلم بها من بعض الهزات . ولا شك أن تبادل الأفكار والمعارف والتقنيات قد أسهم فى تخصيب الحقل الدرامى الصينى ، إلا أن المسرح الحوارى ما لبث أن عاد الى المصادر القومية النابعة من الثقافة الصينية الضاربة بجذورها بشدة فى عمق الأرضية الفنية ، حتى لا يضل طريقه .

فى النهاية ، أرى أننا إذا إعترفنا بما ندين به للآخرين من وجهة النظر الثقافية فإن ذلك لا يقلل من وعيدنا بما نتملك ولا بما نستطيع أن نعطي ، والمسرح الحوارى الصينى فى علاقته بالغرب ليس إلا دليل على ذلك .

التأثير السوي على مسرح ال نو الولا ، الى كوانون
(مسرح نو ال تومونا جا)
بقلم **جاستون رينودو Gaston Renondeau**

يعتبر عدد مسرحيات ال نو التي ما زالت تلقى حظها من العرض حتى يومنا هذا حوالى مائتى وخمسين مسرحية ، وهو عدد لا بأس به . ومع ذلك فموضوعات هذه المسرحيات غير متنوعة حيث يمكن تصنيفها جميعا تحت عدد محدود من الأنواع . ومن أكثر هذه الأنواع شيوعا على سبيل المثال ، العرض الكلاسيكى ، وأقصد به نوعية العروض التي كانت تنظم فى العصر الذى تميز بقصر مدة المسرحيات المقدمة ، وعادة ما يتضمن العرض من هذه النوعية خمس مسرحيات من بينها مسرحيات فارس Farce يطلق عليها اسم كيوجن Kyogen . وهى مسرحيات تتضمن مستوى عال من الأداء خاصة وقد تم تصميمها بحيث تؤدي الى الإسترخاء الروحى للمتفرجين . أما أولى مسرحيات العرض الكلاسيكى فهى مسرحية نو يلعب فيها الإله شنتو Shinto دورا . وفى المسرحية الثانية تظهر روح محارب قتل فى المعركة وبالتالي وجب عليه النزول الى جهنم المسماة ب أزورا asura حيث يستنفذ المحاربون القدامى أنفسهم فى معارك بلا هدنة . وفى المسرحية الثالثة ، نجد نو نسايا ، حيث نرى امرأة حية ، أو روح امرأة تعود الى الأماكن التى شهدت حبها . يلى ذلك مسرحية صعبة التعريف بعض الشيء لأنها متنوعة ، فهى تضم نو المجنونات حيث نجد نساء

فقدن عقلهن على أثر أشجان حب عظيم أو على أثر فقدان طفل لهن ، إلا أن هذه الشريحة تضم أيضا مسرحيات تتعرض للعالم المعاصر ، فنجد بها أحداثا أكثر قليلا من أغلب مسرحيات ال نو التي لا تحتوى إلا قدرا ضئيلا من الأحداث . و آخر ، ينتهى العرض ب نو الشيطان الذى نشهد فيه رقصة حامية .

وما هذه إلا إشارات موجزة لموضوعات مسرحيات ال نو ، إلا أنه من النادر ألا نجد لمسة دينية ذات بصمة على هذه المسرحيات أيا كانت النوعية التى تندرج تحتها . ولا يوجد إلا عددا قليلا جدا من المسرحيات التى أعفيت تماما من هذه البصمة سواء كانت تتم عن ديانة ال شنتويزم أو عن مجموعة المعتقدات الأخرى الأصلية لسكان اليابان ، أو عن البوذية التى وفدت من كوريا الى اليابان فى منتصف القرن السادس الميلادى ، و التى ساد تأثيرها فيما بعد على مسرحيات ال نو . و مثلما لحقت البوذية بمصاف ال شنتو - مما أدى الى تجميع (ولا أقول إمتزاج) الديانتين - نجد فى عديد من مسرحيات ال نو إنعكاسا لهذا التجميع .

و تصف مسرحيات ال نو المستوحاة من ديانة ال شنتو (و التى يصل عددها الى ستين مسرحية) الأماكن المقدسة فى ال شنتو و المعابد الشهيرة ، فهى تتغنى بمدح الآلهة المكرمين فى هذه المواقع و بمدح الخير الذى يجلبونه للبلد ، مثل المطر الذى يخصب مزارع الأرز ، و مثل تهيئة الجو لمواسم الحصاد . ولا ينبغى أن نبحث عن أى شيء أكثر من ذلك فى تلك المسرحيات ، فإذا هى إمتزجت بالبوذية فإن ذلك عامة ما يكون بهدف شرح - وفقا لعقائد ال ريوبو ryobu شنتو Shinto وهو ما يطلق على تجميع الديانتين الذى تحدثت عنه فيما سبق - أن آلهة الشنتويزم هم تناسخات لكبار شخصيات آلهة البوذية بما يجعلهم مكرمين فى الديانتين بالقدر نفسه .

و تعد موضوعات مسرحيات ال نو هذه موضوعات هزيلة و محرومة من المفاهيم الأخلاقية و الفلسفية التى لم تتمكن الشنتويزم من توفيرها لها .

و على العكس من ذلك ، ينم عديد من مسرحيات ال نو المستوحاة من البوذية عن أفكار ذات مستوى عال و تنقسم البوذية اليابانية الى مدارس تختلف مذاهبها بشدة فيما بينها إختلافا ظاهريا ، حتى أن المرء عندما يبدأ فى دراستها يندهش من المسافة الفاصلة بين آلهة طائفة تنداي Tendai و الإله الواحد للطوائف الأخرى المتعددة التابعة أيضا للبوذية ، خاصة فى الشكل الشعبى لهذه الطوائف ،

فالإحتفاليات الوثنية لطائفة ال شنجون Shingon و ممارسات ال زن Zen تبدو كما لو كانت تنتمي الى ديانتين مختلفتين كل عن الأخرى . ولا يظهر هذا التعدد على المستوى الظاهري فحسب بل فى العمق أيضا ، حتى أن الراهب نيشيرين Ni-chiren الذى أسس طائفة بدوره ، وتعرف على جميع العقائد البوذية وتعلمها فى المعابد فى عصره ، وصل الى درجة من التخيبط جعلته يتساءل أين توجد الحقيقة؟

مع ذلك ، يوجد عمق مشترك بين المبادئ الأساسية التى تستند إليها هذه المعتقدات ، وهو ما أشار إليه مؤلفو ال نو فى مسرحهم . ومن أولى الأفكار التى تتجسد فى هذا المستوى ، فكرة تناسخ الوجود القديمة قدم البوذية إن لم تكن أقدم منها . وهى الفكرة التى تنقل البشر من وجود الى آخر منذ الأزل و الى الأبد . وترتبط هذه الفكرة إرتباطا وثيقا بفكرة إعادة توزيع الأفعال التى تتحكم فى توجيه قدر كل فرد وفقا لما قام به أثناء مراحل وجوده السابقة وعلى المرء أن يجنى ثمار أفعاله فيولد من جديد إما بين الكائنات الجهنمية فى جهنم ذات التعذيب الرهيب ، أو فى جهنم المحاربين القدامى ال آرزو ، وإما بين الحيوانات أو لدى الموتى المتضورين جوعا و الخاضعين الى عذاب العطش والجوع ، أو فى شكل إنسانى جديد أو فى مرتبة عليا وسط الآلهة المفضلين .

وفيما يلى ترجمة ل بيرى Peri ، لفقرة من نو إيجوشى Eguchi تعطى فيها المحظيات صورة قدر البشر :

حياة سابقة ، حياة أخرى سابقة أيضا

ولا نستطيع أن نصرف بداية كل هذه العيولات

وجوه مستقبل ، وجوه مستقبل أخرى أيضا

ولا نستطيع . أن ندرك نهاية كل هذا الوجود

الحياة كلها عذاب للإنسان ، ومن خلال سلسلة مكونة من اثنى عشر برهانا ، يوضح ساكيامونى Cakyamuni أن المصدر الأصلى لعذاباتنا هو جهلنا ؛ علينا إذن أن نتخلص من الجهل لننتخلص من مآسينا . وترجع تعاستنا أيضا الى إرتباطنا بكائنات هذا العالم وخيراته بينما وجوده نفسه يعتبر وجودا هشا ، فهل فناء هذه الأشياء و عدم تأكدها هما سببا رهبتنا المستمرة ، علينا إذن أن نتخلى عن هذا

الإرتباط . هكذا تمتلىء صفحات ال نو بهذه الأفكار ! وهكذا تمتلىء بتحريض
على الانفصال والإنسلاخ عن الإرتباطات !

وفى نوكانيشيرا Kanechira نجد ما يلى عن حياتنا الفانية و الهشة مثل
الندى (و هو تشبيه شائع جدا) :

هلم صلب الإرساك به مثل اللطاب أو اللعنه

الحياة لا تختلف عن ذلك

مثل زهرة البنفسج لا تعرف إلا يومها واحدا للمجد

لكن هل ينبغي أيضا أن ننسلخ عما هو أرضى ؟ تردد مسرحيات ال نو هذا
التساؤل ، وفيما يلى إحدى صيغه ال كوماساكا Kumasaka التى تعترف فيها روح
قاطع طريق الى أحد الرهبان قائلة :

أنظر الى إرتباطى بهذا العالم .. بالخجل !

و يتوالى الموت و الميلاد الجديد دون إختلاف كما نجد فى نو آيوى نو يو
Aoi no ue عجلة تناسخ الوجوه تشبه عجلة المدفع الحرى مع ذلك ، سوف
تكون هناك نهاية لتلك الدورة المحبطة ، حتى إن كانت نهاية بعيدة المنال ، ذلك
أن بوذية الهيكل العظيم Grand Vehicule - التى ترتبط بها البوذية اليابانية -
تقضى بأن الخلاص النهائى حق للجميع ، كما أنه يوجد أفراد على مستوى أعلى
من غيرهم يكونون قادرين على مساعدة ال الأخرى للوصول الى تلك الحالة
المثلى ، ألا وهى ال نيرفانا nirvana - وتكرر فكرة الخلاص الكونى هذه فى
مسرحيات ال نو ، وكثيرا ما يتأكد الإيمان ببوذا و بوذيساتقا (وهى الآلهة التى
تتلو مكانتها بوذا مباشرة) عبر الإحسان الى الكائنات بلا حدود و مساعدتها كي
تتحرر ، حيث تقول إحدى شخوص نوال كوماساكا أن جميع الكائنات تستفيد
من العون الإلهى دون تمييز و من بين كبار المحسنين الذين يمكن الاعتماد
عليهم لإنجاز توالى الميلاد ، هناك إثنان يقدرهم الجميع بشكل خاص ، وهما بوذا
أميدا buddha Amida و بوذيساوكوانون bodhisattva Kwanon و يعتبر الإيمان
بإحسان أميدا شديد القدم فى تاريخ البوذية حيث أخذ يتبلور فى اليابان فى شكل
أربع طوائف نشأت فى القرنين الميلاديين الثانى عشر و الثالث عشر . و يكفى أن
يفكر المرء بإخلاص فى أميدا و يستدعيه خاصة ساعة موته بعبارة نامو أميرا

بوتسو Namu Amida butsu (أى العبادة لك أنت يا بوذا أميدا) كى يأتى ليبحث عنه و يقوده الى فردوسه ؛ فردوس الأرض النقية . وتتعدد مسرحيات ال نو التى تسوق أمثلة لهذا العون الذى يقدمه أميدا ، إلا أننى للأسف لن أستطيع أن أقدم إليكم واحدة من أهمها وأكثرها تأثيرا ، وهى مسرحية سوميدا - جاوا - Sumida Gawa المترجمة بسبب ضيق الوقت .

لكننى متشوق الى الوصول لإحدى الشخصيات ذات المكانة الرفيعة بين آلهة البوذية سواء فى الهند الشمالية فى الماضى أو فى التبت (حيث يعد الإله الراعى بحق) أو فى الصين واليابان حيث يتسع نطاق شعبيته بشكل مذهل . وأقصد بذلك كوانون Kwanon ، الذى يسمى فى الهند ب آفالوكيتيسفارا Avalokitecvara ، ويسمى فى الصين بكوان ين Kouan Yin .

وعادة ما تكون آلهة ال بوذياتفا من الجنس الذكري حيث لا يتعارض شيء أيا كان عن دخولهم فى النيرفانا ، وكذلك لاشيء يحول دون تأجيل إنتقالهم الى تلك الحالة المثلى طالما بقت كائنات تحتاج الى معونتهم ، أما المرأة فنحن نعرف أن عليها أن تغير جنسها حتى تستطيع الوصول الى مستوى الألوهية البوذية . ومع ذلك ، فأثناء عبوره من الصين ، تحول كوان ين الى أنثى ، وظل على هذا الشكل حتى وصل الى اليابان ، حيث لم يخجل الصينيون ولا اليابانيون فى هذا الموقف من التحدث عنه بضمير المؤنث حتى إن كانوا يعتبرونه مذكرا .

سوف أضع جانبا مسرحيات ال نو التى لا تشير الى كوانون إلا إشارات عابرة ، وهى مسرحيات : أومو كوماتشى وهيجاكي و دامبو . أما مسرحيات نو تامورا Tamura و التى تدور فى حدائق معبد كيوميرو فى كيوتو فتحتفى برحمة كوانون الكونية ، فنجد مثلا :

هنا من كيم ميرو الذى يفيض صيته مثل الماء النير ،

ووقتا لمعروها الجليئة المتعمدة

تمارس كماترون قوتها ذات الألف يد .

كل ومروها كونيّة

ولا تستثنى الأرض ولا أى من البشر المعيين من خيرها

ويساهم هذا القسم ، أو هذا الوعد الذي قطعتة على نفسها ، فى إنقاذ الكائنات ،
حتى أنه يستدعى فيما بعد مرة أخرى فنجد :

صلوا ، صلوا مرة أخرى

فى هذا العالم

ظالما بقيت ، فمدا الوقت

لن ينتهك .

أما من ارتكب خطيئة ما حتى قادتة أفعاله السيئة الى قدر سيء فأصبح
عليه أن ينتظر جزاء قاسيا فى وجوده المستقبلى ، فيستطيع -إذا وضع ثقته فى
إحسان كوانون الصافى - أن يحصل منها على معونتها ليوجه مستقبله فى إتجاه
أفضل . وإليك صلاة وجهها محارب الى كوانون فى نو موريهيسا Morihisa
يا للسعادة ! لقد وعد البوديساتفا الرحيم و المحسن بإعادة توجيه السبيل
الذى حددته من قبل الأفعال السابقة ، ليقوده صوب الخلاص .

وبما أن الرحيم بكم يحبب أيضا الى أولئك المرومين

من الروابط البودية

فإنى أرجوكم أن تقومون الى القيمة .

وإذا استدعيت كوانون كما يجب ، فإنها تقوم بمعجزات ، فنجد فى نو تامورا
Tamura ، إنقاذها لجيش بأكمله قاده الشياطون الى الهلاك :

آه ! أنشروا ! آه ! يا للممل !

شوق ألوية جنودنا

كم أنعم ذات الألف يد

تظير عبر الشقاء متألمة .

وبكل من أياديها الألف ،

من شوق قوس الرحيم الكبير ، تطلق همم الحكمة .

مع كل همم ، ألف همم مشموم

تمطر شوق الشياطين كالمواجات ؛

و جميع الشياطين الذين أصابتهم سنون تلك الأسم ،
يتسكرون حتى آخرهم .

فى نو كواجتسو Kwagetsu ، نرى كوانون وقد أزهرت الأشجار الميئة
وأعادتها خضراء ، أى أنها سوف تنقذ الخاطئين الأسوأ .

ونستطيع أن نستدعى كوانون بتلاوة آية الندم أمام صورتها . ولنا مثال فى
ذلك فى نو توموناغا Tomonaga التى لم تترجم الى الآن .

«نو» «توموناغا»

فى اليابان ، كان النصف الثانى من القرن الثانى عشر مليئا بالصراع الذى
سلمت له أكبر فصيلتين عسكريتين (تيرا Taira و ميناموتو Minamoto) نفسيهما .

و يعد تاريخ هذه الحروب التى تولدت عن خصومات داخل العائلة المالكة ،
تاريخا معقدا إلا أنه من السهل إختزاله فى هذه العبارة . فى الثلاثين سنة الأولى
كانت التيرا على خصومة مع العائلة المالكة ، حتى كشفت فصيلة مينا موتو عن
عدائها للتيرا عام ١١٨٥ . وتمتلىء تلك الحروب بالأحداث ، ومنها الشقاق العائلى
والخيانة ، وما قدمه المحاربون من مآثر ضمتها المواصل و موضوعات مسرحية
مؤثرة لا حصر لها ، فأبطل ذلك العصر معروفون لكل اليابانيين . أما نو ال
توموناغا فيرتبط بشدة بإحدى مراحل هذا الصراع .

فى عام ١١٥٩ حاول يوشيموتو الذى كان ينتمى الى فصيلة الميناموتو ، أن
يتغلب على قوة التيرا متضامنا مع فوجيوارا نو بويورى . وقد حقق بعض
الانتصارات فى يادى الأمر ، إلا أنه إنهزم فيما بعد وكان عليه أن يفر من
العاصمة . وبعد أن تفرقت ألوية فصيلته العسكرية ، ولم يتبق معه إلا أبناءه الثلاثة
وبعض رفاقهم ، غادر كيوتو واتجه الى الشرق . وفى الشهر الأخير من عام
١١٥٩ ، وبينما وصل عدد فرسانه الى ثمانية أشخاص ، سلك طريق أوصى Omi
فوجد الكولونيل ريوكى Ryuke واقفا فى أسر رهبان محاربى هيا - زان - Hiei
Zan حلفاء خصومه ، فكان عليه أن يقاتلهم حتى يستطيع العبور . أما أبناءه الثلاثة
فكانوا كلهم من الصبية ، وكان عمر يوريشيرا Yorishira ، وهو أكبرهم ، تسعة عشر
عاما إلا أنه كان قد أظهر بسالة من قبل حين حارب عمه وقتله قبل أن يتجاوز
خمسة عشر عاما . وكان ثانى الأبناء هو توموناغا Tamonaga بطل مسرحية

ال نو هذه و الذى لم يكن قد تعدى الخامسة عشرة من عمره . أما الثالث فكان طفلا فى الثانية عشرة من عمره و كان اسمه يوريتومو Yoritomo . و فى معركة ريوكى Ryuke ، تلقى توموناغا سهما فى ركبته ، لكن فرقته العسكرية الصغيرة واصلت طريقها بينما الثلوج تغطى الأرض و الريح المثلجة تعصف بالجبال . و ساءت حال جرح توموناغا فى الوقت الذى عبر فيه الفرسان حدود أقليمى أومى Omi و مينو Mino و لجأوا الى أوهاكا Ohaka .

فى هذا الوقت ، وجد الفرسان المسافرون فى القرى الصغيرة أماكن للمبيت تصلح مأوى لهم ، و كان يوشيتومو قد مر بتلك الأماكن من قبل و اتخذ من صاحبها رفيقة له ، فلما رآته للمرة الثانية رحبت به و برفاقه ، و فى سرعة ، أعطى يوشيتومو أوامره لأبنائه كي يجندوا مؤيدين لهم فى الأقاليم إلا أن توموناغا كان عليه أن يعود أدراجه سريعا على أثر جرحه .

بعد هذا الجزء لم يتبع مؤلف ال نو الحدث التاريخى الذى رواه هايجى مونوجاتارى Heiji Manogatari ، حيث يبدو أنه وجد ذلك صعبا عليه ، ومع ذلك فإليك الفصل الثانى من رواية مونوجاتارى :

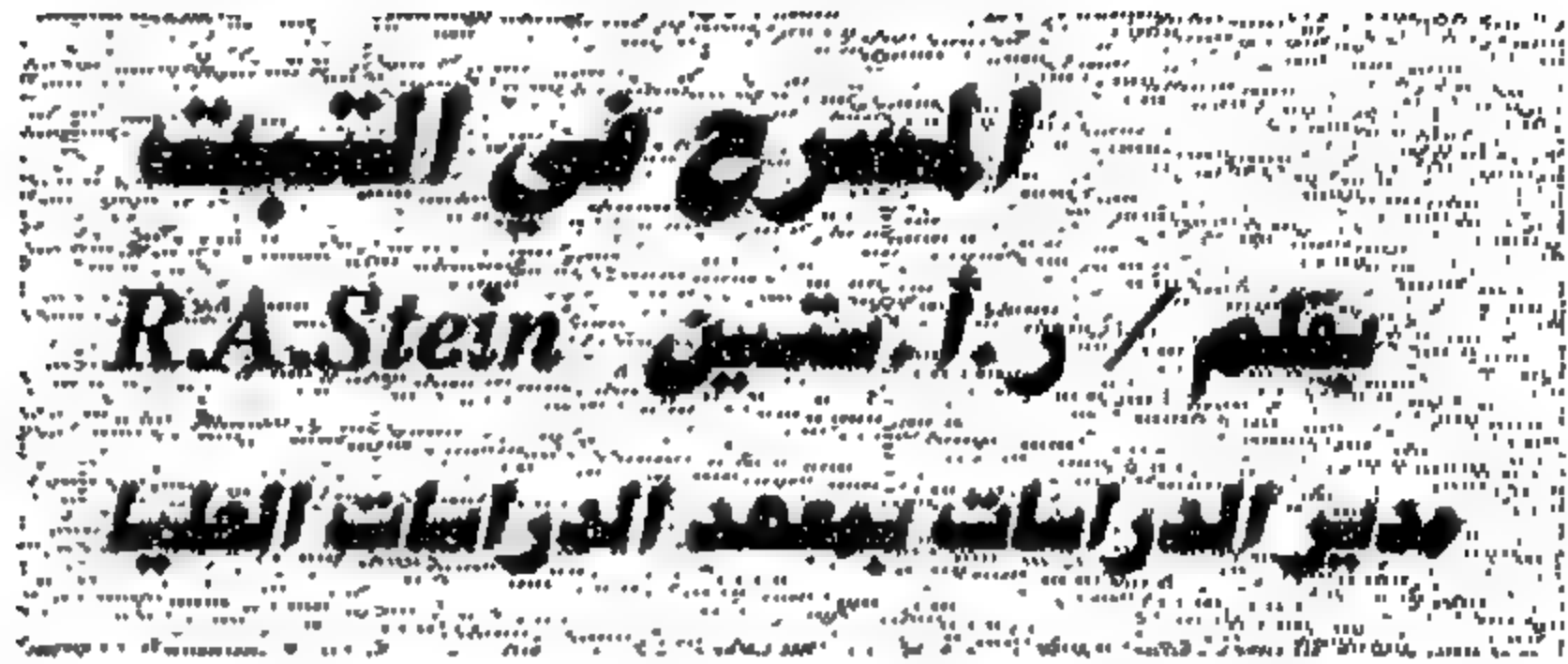
ومع أنه إبتعد فى اتجاه إقليم شينانو ، إلا أن شوجوتاجو Chugu tayu (وهو لقب توموناغا) كان قد أصيب فى موقعة ريوكى Ryuke ، و تسالت إليه ثلوج سفح جبل إيبوكو Ibuku حتى ساء جرحه ولم يمكنه من تحقيق مهمته فرجع أدراجه و عندما علم القائد بذلك (أى يوشيتومو الأب) صرخ قائلا : مأساة ايوريتومو لم يفعل ذلك مع أنه أصغر ! ثم أضاف : إذا كنت تريد فلتبق هنا . فأردف توموناغا قائلا بإحترام لأبيه : إذا بقيت هنا ، فسأسقط فى أيدي العدو ، فلتقتلنى بيدك و تريح قلبك . فرد عليه أبوه قائلا : إنى أعتبرك فتى ضعيف العقل إلا أنك بالفعل ابن حقيقى ليوشيتومو . قل النمبوتسو ثم إستل سيفه وراح يقطع رأسه حينما أخذت إنجو Enju ، مديرة المكان ، السيف منه و قالت له : كيف ! ترتكب هذا الشر أمام أعين الجميع ! ثم توسلت إليه قائلة : إنه خجول جدا لكنه سيصير شجاعا ! . ثم دخل توموناغا الى المخدع و وراءه المرأة ، ثم سأله أبوه : تايو ، هل أنت متأهب ؟ فأجابه : إنى أنتظرك وهو يضم يديه و يتلو النمبوتسو . قطع يوشيتومو رأس ابنه بعد ذلك ثم وضعها فوق الرقبة و سحب ثيابه ليغطيها .

أما مؤلف ال نو فإبتكر رواية أخرى ، ينتحر فيها توموناغا ، الطفل المحارب ، حتى لا يصير عبئا على أبيه و حتى لا يأسره أعداؤه التيرا .

ولم يعيش يوشيتومو طويلا بعد موت إبنه ، فقد مات بعد ذلك ببضعة أيام ، أى فى الثالث من الشهر الأول من عام ١١٦٠ ، بإقليم مجاور لأواري Owari ، و طلب المعونة من أحد حلفائه بأوتسومى Utsumi فى توما Noma ، وهو أوسادا تادامون Osada Tadamune . لكن خان هذا الأخير ثقة يوشيتومو فيه وقتله وبعث برأسه الى التيرا . ولعلنى أضيف أن الابن الأكبر يوشيهيرا عاد الى كيوتو وسجن فيها حتى قطعت رأسه فى النهاية . وكان على الإبن الثالث يوريتومو أن يتغلب على تلك المصاعب وحيدا ، فقد كان ينتظره مستقبلا باهراً بعد أن أصبح ال شوجان الأول من المينوموتو .

كانت الخلفية التى بنى عليه المؤلف مسرحيته التى عرضت فيما بعد تلك الأحداث:

يغادر راهب - كان فى الأصل معلم توموناغا - ديره القريب من كيوتو حتى يصل الى قبر تلميذه ، فيقابل هناك مديرة البيت التى أصبحت تعاني حزنا كبيرا على أثر المأساة التى شهدتها ، فقد كانت هى الأخرى عند القبر تصلى على روح المحارب الشاب كعادتها منذ مقتله . يتبادل الراهب والمرأة بعض العبارات المهدبة ثم يعودان سويا الى البيت الذى تديره . تختفى المرأة من خشبة المسرح ، ويظهر رجل الدين وحيدا وهو يتلو آية الندم على روح المتوفى أمام صورة كوانون ، فتظهر له روح توموناغا . ونعرف أنه نزل فى طريق أزورا asura مثل جميع المحاربين . وربما يجب على أن أذكر أن فى جميع مسرحيات ال نو من هذه الفئة نجد روح أحد المحاربين التى تترك جهنم للحظة و تلتقى براهب يتلو صلاة شديدة الفعالية لدرجة أن الخاطيء يصل عن طريقه الى الألوهية البوذية فوراً . أما فى هذه المسرحية ، فإن توموناغا لا يصعد فوراً الى طريق اليقظة، لكنه مع ذلك يترك خشبة المسرح مطمئنا بعد أن وضع ثقته كاملة فى عون كوانون فوعده بمستقبل أفضل .



أخشى كثيرا أن أخيب ظنكم لأنى لم أشاهد مطلقا عرضا للمسرح التبتى ، فليس من اليسير الذهاب الى التبت ، على أننى إقتربت مرتين من حدوده لكنى لم أر أكثر من الرقصات المقدسة بالأقنعة التى لا يمكن إعتبارها مسرحا بالمعنى المتعارف عليه .

لقد إستطعت أن أستشير أحد العارفين بالتبت الذى يحمل قدرا لا يستهان به من المعلومات عن المسرح بالذات ، وكذلك لجأت الى الأعمال التى تتحدث عن التبت ، وعددها لا بأس به إذا ما أخذنا فى الإعتبار قصص الرحالة عنه ، والتى كانت تكرر بعض السطور فيها للحديث عن المسرح بشكل عام .

أما الصينيون الذين حكموا أحد أقاليم التبت فيما قبل عام ١٩٥٠ ، فقد سجلوا بعض الملاحظات المثيرة للإهتمام و التى إستخدمتها كذلك فى دراستى ، مع أنها تتناقض فيما بينها جزئيا .

و فيما يتعلق بالمسرحيات التى يمكن قراءتها ، نجد أنه من الصعب جدا الحصول على نصوص تبتية مطبوعة أو حتى بخط اليد . ولعل السيد / جاك باكو Jacques Bacot الذى ترجم بعضا من نصوص التبت الدرامية منذ زمن

طويل ، تحت عنوان ثلاث مسرحيات دينية تبتية ، يمتلك بعض النصوص الأصلية من هذا الأدب مما مكنتى من قراءة عدد منه .

أستنادا إلى هذه المعلومات إذن ، كونت معرفتى الحالية بالمسرح التبتى . أما السبب الوحيد الذى يبرر قبولى الحديث عنه من جانبى فهو إعتبارى تلك المعرفة - على الرغم من ضآلتها - أكثر مما يمكن أن نجده لدى أى باحث آخر .

نستطيع القول بوجود نوعين من العروض المسرحية فى التبت ؛ النوع الأول هو التشام Cham ، وهى رقصة أو تمثيل صامت يقوم به الممثلون و أغلبهم مقنعون دون النطق بأية كلمة . إلا أن ال تشام Cham يعتبر طقسا دينيا خالصا لا يمكن الوصول به الى مرتبة العرض المسرحى . لذلك فلن نتطرق إليه هنا إلا لنسجل وجوده فحسب و لنشير الى بعض سماته المشتركة مع العرض المسرحى بمعناه الحقيقى .

الى جانب ذلك ، هناك عروض مسرحية تقدم للجمهور ، وهو الموضوع الرئيسى لبحثى هذا . و نستطيع أيضا أن نأخذ فى إعتبارنا عددا ما من التظاهرات الأدبية أو الجمالية التى لها صلة بهذين النوعين من العروض .

وبما أن ال تشام طقس يتم داخل أحد المعابد ، فإنه لا يبدو أنه يدخل فى دائرة أولوية إهتماماتنا ، إلا أنه ينبغى علينا أن نشير الى أن الديانة التبتية - على عكس ما يحدث فى الغرب - تقضى بعدم حضور الملاحدة و المؤمنين الشعائر الدينية فى المعابد ، فذلك أمر مقصور على الرهبان فقط .

و على العكس من ذلك فالرقصات ذات الأقنعة تعتبر هى الفرصة الوحيدة التى يشهد فيها الملاحدة طقسا ما بوصفهم جمهورا ، و بما أنه يوجد جمهور فلابد وأن يوجد عرض مسرحى .

لماذا إذن يسمح للجمهور بحضور تلك المناسبة الوحيدة دون غيرها ؟ هناك تفسيران لذلك وفقا لل لاماس Lamas . أولهما يقول أن هذا النوع من العروض ، أو تلك الرقصات ذات الأقنعة تساعد على الألفة بين عامة الشعب و الآلهة التى يرونها فى كل مكان فى شكل تماثيل أو رسومات . و ثانيهما ، يقول أن عدد ما من تلك الرقصات ذات الأقنعة يجسد على المسرح بعض الآلهة التى إستدعاها الأوفياء لها بعد موتها . وفى الحقيقة ، أنه بالنسبة الى أهل التبت ، توجد بعد الموت فترة

وسيطرة تصل الى تسعة و أربعين يوما تهيم فيها الروح فى قضاء خاص بها ، وتظهر أثناءها جميع أنواع الآلهة الطيبة و الرهيبة ، ويتعين على الروح فى هذه الحالة التعرف على تلك الآلهة لضمان البعث مرة أخرى فى شكل طيب .

لكن لماذا إختار ال لاماس Lamas أن يضاعفوا من بعض الطقوس خلال تمثيل صامت مقنع ؟ لذلك أيضا تفسيران ممكنان ، أحدهما مرتبط بالفينومينولوجيا الدينية التى تقول بأن الطقس تزداد فعاليته عندما يتجسد دراميا ، حيث يسهل حضور الآلهة المفترض فيهم أن يشهدوا الطقس عن طريق وجود الأقنعة التى يستندون إليها أو يحلون عليها . ويتعارض مع هذا التفسير عدم استخدام قائد هذا الطقس ، وهو الساحر الذى يتحكم فيه ، قناعا ، بل استخدامه قبة خاصة بهذا النوع من الشعوذة تحمل عناصر نستطيع العثور عليها أيضا فى أقنعة الآلهة .

أما السبب الآخر ، فيتعلق بتاريخ الأديان . وفى الحقيقة ، أن الهدف الأساسى لهذا الطقس هو إبعاد الشر ، ويختتم بتكثيف كل شئ السنة الماضية فى نموذج من الصلصال و التخلص منه . بيد أنه توجد أيضا فى التبت إحتفالات بالأقنعة بإنهاء السنة تهدف الى التخلص من النموذج الحامل لخطايا الناس . و من المرجح ، أنه كان يوجد قبل دخول البوذية الى التبت إحتفالات بالأقنعة ورقصات بها تضم إخراج مسرحى ما ، أما بعد أن زرعت البوذية نفسها هناك وجدت أنه من الضرورى أن تتكيف مع تلك العادات و أن تحافظ على تجسيد الطقس بالأقنعة .

و يشترك الرقص بالأقنعة مع المسرح فى إحتوائه أدوار مهرجين ، فأثناء الطقس كله - الذى يعتبر طقس رهيب و مؤثر للغاية مثله فى ذلك مثل الموسيقى المصاحبة له- يؤدى المهرجون جميع الإيماءات ، حتى أكثرها هيبة و تقديسا ، بطريقة تثير الضحك . ويضعون أقنعة مميزة جدا تجعلهم يمثلون كلهم ال أتازا atsara ، أى القديسين الهنود الذين يقدمهم الطقس كما لو كانوا أجانب يثيرون ضحك أهالى التبت الأصليين ، مثل الأناس ذوى الشعور المعقدة ، أو الوجوه القاتمة أو الملامح الغريبة ، أو مثل ال سادو Sadhu وال يوجن Yogin الهنود .

كما يشترك هذا الطقس مع المسرح أيضا فيما يلى : توجد رقصات بالأقنعة فقط مكرسة لإله ما هو جبل مقدس و سلف قديم فى الوقت ذاته . بيد أن هذه

الرقصات تتضمن نوعا من الفواصل كالتى توجد بين فصول العرض المسرحى ، وتتكون هنا من رقصة جربية بها أنشودة تغنى على شرف الأسلاف الأسطوريين أو الخرافيين ، ألاوهم الجبال المقدسة بالتحديد . و تعتبر تلك الجبال فى الوقت نفسه بمثابة عباقره الأرض

و الأسلاف الأسطوريين لأهل التبت . لذلك فالأنشودة تتغنى بتاريخهم و مجدهم على لسان المحاربين أثناء تلك الرقصة الدينية بالأقنعة .

ويعد هذا هو الفاصل الوحيد الذى يحمل صلات ما بالمسرح ، أما الباقي فتمثيل صامت دون كلمات غير تلك المنصوص عليها فى النص الدينى المتعارف عليه .

قام رجال الدين بخطوة أبعد من ذلك فيما بعد ، فابتكروا ال تشام Cham ، أى الرقصات الدينية بالأقنعة ، و التى يحتوى بعضها على عنصر درامى من الأصل ، ألا و هو ال تشام Cham الذى يجسد فكاهة ما فى حياة ميلاريبا Milarepa وهو شاعر كبير و قديس تبتى عاش فى القرن الحادى عشر . فى هذا النوع من ال تشام Cham ، نجد لأول مرة أمامنا صيادين نجح هذا القديس فى أن يحثهم على التوبة ، فالصيد فى الديانة البوذية يعتبر خطيئة . و يجسد التمثيل الصامت تحول هؤلاء الصيادين الى التوبة عقب مقابلة هذا القديس وسط قفر الجبال التبتية .

فى هذا ال تشام الخاص ب ميلاريبا Milarepa ، يتكلم المهرجون بينما لا يعبرون عن أنفسهم فى أنواع ال تشام الأخرى عامة إلا عن طريق الإيماءات فقط .

ومما يثير الإهتمام أيضا فى هذا الطقس من الرقص بالأقنعة هو أسلوب صناعة الأقنعة و تصميم الخطوات الراقصة . و يوجد فى التبت دليل مكتوب يفسر جميع هذه الخطوات بالتفصيل ، كما يتضمن كل التصميمات الحركية الممكنة الخاصة بها ، ثم تنفذ هذه التصميمات تحت إشراف مخرج مسرحى أو معلم رقص ينظم جميع تلك الخطوات شديدة الدقة . و نستنتج كذلك وجود إختلافات أسلوبية لا يستهان بها فى طريقة صناعة أقنعة الوجوه بما فيها من خامات وفقا لكل منطقة جغرافية و لتعاليم المعبد التابعة له .

وبما أن المسرح الذى سوف نتحدث عنه يشتمل على خشبة تؤدي عليها تلك الرقصات بالأقنعة ، فأنها تقع إذن فى فناء المعبد ، ذلك الفناء المغلق من ناحية واحدة ، حيث يدخل الراقصون المقنعون و يخرجون من باب المعبد ، و يتجمع حولهم الناس من عامة الشعب و من النبلاء .

نأتى الآن الى المسرح بالمعنى المتعارف عليه أول ما يتميز به المسرح التبتى هو وقوع عروضه فى نهاية موسم الحصاد ، وذلك لأسباب محددة ، وأعنى بذلك إقتصار عروضه على مرتين أو ثلاثة سنويا ؛ لا سيما ليلة السنة الجديدة وليلة إكتمال القمر للمرتين السابعة و الثامنة سنويا وفقا للتقويم الفلكى التبتى ، أى فى نهاية موسم الحصاد ، ويعود ذلك لأسباب بيئية .

و فى الحقيقة نستطيع أن نعتبر التبت كما لو كانت تعيش فى العصور الوسطى التى مرت بها أوروبا لكن فى وسط أسىوى شديد التدين ، فكل ما فيه يتبع الدين الذى نفذ الى كل أشكال الحياة فيه . وتقدم مسرحيات نهاية موسم الحصاد الى إله الأرض فى المنطقة التى يقع فيها العرض . فيتم تأديتها حتى يسعد و يهب الأرض سنة جديدة طيبة .

بالطبع توجد إختلافات فى العروض وفقا للجهة التى تُقدم فيها ؛ ففي لازا Lhasa ، فى ليلة إكتمال القمر للمرة السابعة ، أى أثناء شهر أغسطس تقريبا ، تعرض مسرحية رسمية فى القصر الصيفى لل دلاى لا ما Dalai Lama ، وأثناء ذلك الوقت لا يمكن تقديم أى عرض آخر فى لازا Lhasa نفسها .

من التفسيرات التى يقدمها التبتيون لذلك ، هو أن الشيطان مارا Mara ، عدو الديانة البوذية ، يهددها بشكل خاص فى أثناء تلك الفترة ، لذلك فالعرض يقدم حتى يعتقد هو أن الناس لم يعودوا يؤمنون بها فيترك البوذية فى سلام .

بخلاف هذا العرض المسرحى الإجبارى و الطقسى ، نجد بعده طقسا غامضا يقوم على كسر حجر كبير موضوع فوق صدر أحد الرجال ، وذلك بحجر آخر . ويرتبط هذا الطقس بإبتكار المسرح التبتى نفسه ، فوفقا للأساطير وقع هذا الإبتكار بطريقة مثيرة للفضول سوف أتطرق إليها فيما بعد .

ما هى إذن المسرحيات المعروفة فى التبت ؟ إذا أخذنا فى الاعتبار جميع الإشارات التى يمكن العثور عليها ، نستطيع القول بوجود حوالى إثنتى عشرة مسرحية ، أو ربما أربعة عشرة . ولا نعرف تاريخ إبداعها ولا أسماء مؤلفيها ، إلا أن جميعها تدور حول أساطير تتعلق بالحيوات السابقة لبوذا ، وحول أساطير يحكيها أيضا الرواة الجوالون . وترتبط بعض هذه المسرحيات بأحداث تاريخية أصبحت أسطورية فيما بعد ، وشكلت بهذه الطريقة موضوعا للروايات الأدبية . ولا يوجد تخصص فى الموضوعات لكل نوع من الأنواع الترفيه ، وإنما يتميز كل منهم

عن الآخر بالأسلوب . وتسمى المسرحية المطبوعة نامتار namthar أى قصة ، مثل جميع الأساطير أو تواريخ القديسين . لكن بالاختلاف عن تلك الأساطير ، تتكون المسرحية من عنصرين هما السرد النثرى و الحوار الشعري . وأثناء العرض ، يقف الممثلون فى مواجهة الجمهور

و يلقون على مسامعهم قصيدة طويلة تتفق قافيتها مع الشعر التبتى عامة . ونجد تلك التقنية مرة أخرى فى الملحمة ، وهى نص سردي موجز تربط بين أجزائه أناشيد طويلة جدا . ولا يقتصر التشابه بين الملحمة و المسرح على التحرير الكتابى ، بل يمتد الى الإلقاء أيضا ، ففي المسرح ، مثلما فى الملحمة ، يرتل الحكى - الذى يشكل الشق الأساسى من العرض - بطريقة سريعة جدا ، تصل سرعتها الى درجة لا يمكن معها فهم ما يحدث إن لم تكن نعرف الموضوع مسبقا . وكذلك يلقى الممثلون فى المسرح أو فى الساحة ، الشعر أو يغنونه بنغمة محددة .

وفى المسرح مثلما فى الملحمة ، يبدو الحوار بين شخصين كما لو كان تجميعا لمونولوجين متداخلين ، فلا يوجد حوار سريع التقاطع . وفى المسرح ، تجرى الأمور على هذا النحو ؛ عندما ينتهى ممثل من غناء قصيدته ، يقف جانبا دون أن يقوم بأية إيماءة ، ويدع الآخر يغنى قصيدته بدوره ، فيبدو الأمر كما لو كان أناشيد متبادلة .

ولن أتمكن فى هذا السياق من تلخيص موضوع تلك المسرحيات ، لكنها فى الأعم تتناول قصصا تقوم أولا وأخيرا على تقديم العبرة . فعلى سبيل المثال ، فى قصة الأمير فيسفانتارا Vicvantara المعروفة فى أدب الحكايات البوذية ، يضحي الأمير بزوجه وأطفاله وواحدة من عينيه لمجرد أن يجسد الفضيلة الأساسية للبوذية ، ألا وهى العطاء . وتوجد كذلك فى هذا الأدب ، قصص مطاردة من قبل الشياطين ومن النساء الشريرات أو الغيورات ، تماما مثل حكايات الفولكلور .

كيف تبدو خشبة المسرح إذن ؟

لا يوجد مبنى خاص للمسرح ، بل يتم تحديد مساحة خالية تستخدم لهذا الغرض . وعامة ما يقع العرض فى أحد الأديرة أو فى جهة مقدسة . ويتم فيها رسم دائرة ، تقع الى جانب منها خيمة يبدل فيها الممثلون ملابسهم . كما يوجد مدخل يؤدي الى داخل الدائرة التى يتجمع داخلها الجمهور و بمحاذاتها . يجلس

الأغنياء أو النبلاء على مقاعد خشبية ، بينما يظل الناس من الشعب واقفين . و في الناحية المواجهة للمدخل توجد مقاعد رجال الدين ورؤساء المنطقة النبلاء .

ومما يميز تلك الساحة المسرحية ، زرع شجرة صغيرة في وسط الدائرة ، وهي شجرة الحور ، ويقع أسفلها مذبح لإله المسرح تقدم عليه القرابين قبل بداية العرض .

وإله المسرح إله عجوز يشبه لاو-تسو Lao - tseu الصيني . وهو الإله نفسه الذي تجرى له إحتفالية كسر الحجر التي تتم بعد إنتهاء المسرحية ليلة إكمال القمر لسابع مرة في قصر الدلاي لاما .

وتكمن أهمية هذا الإله في عدم إمكانية فهم العرض المسرحي دونه . وهناك عدد من الممثلين لا يبدو أن لهم أى دور في العرض بما أنهم لا يجسدون شخصا ما في القصة المعروضة ، إلا أنهم في الحقيقة على درجة عالية من الأهمية ، كما تشرح شخصية الإله العجوز سبب وجودهم في العرض . وقد أبدع هذا القديس أو الإله المسرح كما يلي : فقد روض الشياطين الذين كانوا من العواجيز ، والذين كانوا يمثلون آلهة الأرض في المنطقة ، ثم سجنهم في حجر ، بيد أن تلك الآلهة التي روضها تظهر لنا من جديد في ساحة المسرح حاملة قناعا خاصا جدا لتقوم بدور شديد الغموض .

وتصاحب بعض الموسيقى شديدة البساطة العرض المسرحي ، وتقتصر على الطبول و الصنج الذي يحدد الإيقاع اللازم للممثلين لإلقاء الشعر ، وهو إيقاع سريع في لحظات الغضب و بطيء جدا في الحالات الأخرى . وهناك أيضا مقطوعات موسيقية يتم عزفها ، لكن في حالة إذا ما إقتضت ذلك بعض المشاهد الواجب تجسيدها كما لو كانت واقعا .

وإذا دُعي إمبراطور الصين مثلا أو ملك التبت الأب الى العرض ، فإن الممثل الذي يقوم بأحد هذين الدورين يعامل معاملة ملكية بحق ، فيجىء ال لاماس بآلات الفلوت و النفير ليدعونه الى العرض ، ويدخل حصان حقيقى الى ساحة العرض حاملا إياه إذا لزم الأمر . وكذلك إذا كان العرض يضم ساحرا أو أحد أفراد ال لاماس مؤديا طقسا ما في المسرحية فإن الممثل يؤدي ذلك بالأدوات الحقيقية و يقاد الطقس المطلوب كاملا .

ولا تشتمل الساحة المسرحية على كواليس ، كما أن الديكور فيها يكون ضئيلا . ولننظر الى مسرحية نانجسال Nangsal ، حيث البطلة فتاة شابة نقية ومثار

إعجاب من الجميع ، وهى تجسد إحدى الآلهة . تعيش لدى راهبين ، رجل وامرأة ، فى الغابة . وتتجسد الغابة فى أربعة فروع من الشجر مغروسة فى الأرض . ويتم التعبير عن وجود المنزل بأربعة أوتار و شريط من القماش وقطعة من النسيج . يجلس الممثلون فى هذا الديكور منذ البداية حتى قبل أن يتحدث الرواة عنهم . ويتخذ كل مكانه المعد له ، ولا يخرج منه إلا عندما ينتهى دوره فلا يظهر مرة أخرى ، أما إذا كان ينبغى ظهور أحدهم فيما بعد أثناء الأحداث ، فإنه يظل فى مكانه ساكنا .

إذا كانت إحدى الشخص فى المسرحية تتسلق جبلا ، فإن الممثل الذى يقوم بدورها يصعد فوق كرسى . وإذا كان ينبغى عليه أن يحلق فى السماء ، فإنه يصعد فوق كرسى أيضا ، ويؤدى إيماءات بذراعيه ، ثم يتصنع الجرى ، وهو ما يعد رمزا للصعود الى السماء .

من هم الممثلون ؟ ينقسم الممثلون قسمين ، فمنهم المتدين ومنهم الملحد . وهناك أيضا فرق يمتزج فيها الرهبان والملاحدة ، مثل فرقة باتانج Batang فى التبت الشرقى ، حيث كانت تتكون فى إحدى عروضها من غالبية من الممثلين الرهبان (بما يعادل أربعة أخماس الفرقة) والبقية من الملاحدة . وكانت أغلبية الأدوار النسائية حتى وقت قريب ، يؤديها الرجال . ولم يحدث أن قامت نساء بأدوار نسائية إلا بعد دخول الصينيين الى التبت .

كذلك توجد فرق متجولة تلبى دعوات الأغنياء القادرين على تنظيم أمسيات للعروض المسرحية .

عاما ، يتم تقديم ثلاث أو أربع مسرحيات ، تمتد الى يومين أو ثلاثة أو أربعة أو خمسة ، أو حتى الى ستة أيام ، حيث تؤدى مسرحيتان يوميا قبل الظهيرة وبعدها . وأثناء العروض تقدم المشروبات المنعشة الى المتفرجين .

ومما يتسم به هذا المسرح ، وجود مرتل أو راو فيه ، يقال فى شرق التبت أنه راهب . ويظل دوما فى ساحة المسرح داخل الدائرة ممسكا بكتابه ، شارحا ما يحدث . ويقوم بتحديد المكان والموقف اللذين تدور فيهما الأحداث ، كما يقدم كل ممثل للجمهور حتى لو كان قناعه وزيه يشير الى دوره . وفى بعض الأحيان ، يعبر هذا الراوى كتابه الى أحد الممثلين إذا كان قد نسى الكلمات التى ينبغى أن ينطق بها . أما فى لاسا Lhasa عاصمة التبت حيث توجد طبقة نبلاء

شديدة الرقى ، نجد ما يشبه مدرسة للمسرح تضم معلمين و طلبة يتراوح عددهم من عشرين الى ثلاثين طالبا . وتعين الحكومية المعلمين كما توفر لهم الكتب الخاصة بتعليم صناعة الأقنعة ...الخ

تنقسم فرق الممثلين الى ست مجموعات ترتبط كل منها بمنطقة مختلفة في التبت الوسطى ، كما تخصص في نوع واحد من المسرحيات . ويتعين على قرى تلك المنطقة أن تقدم الى ممثلى الفرقة الحكومية نوعا من الهبة ، تؤول فيما بعد الى الدلاى لاما الذى يحصل أيضا على هدايا أخرى . من بين مجموعات الممثلين الستة هذه ، هناك مجموعة يارلونج تراشيشوبا Yarlung Trashishoba التى سوف نتحدث عنها فيما بعد ، حيث تقوم بأداء نوع من الرقص وتؤدي أحد أدوار المهرجين ، ومع أن هذا و ذلك لا يكونا جزء من المسرحية نفسها إلا أنهما أساسيان قبل بدايتها و بعد نهايتها .

ولن أحدد أسماء كل من تلك المجموعات المتخصصة بما أن ذلك لن يساعدنا فى شيء ، إلا أنى أراه من الضرورى الإشارة الى أن معظم ممثلى تلك المجموعات من أهل إقليم تسانج Tsang الذى يقع فى جنوب غرب لزا حيث مدينة بانش لاما Panchen Lama وهو ثانى أكبر رتبة دينية تبتية بعد الدلاى لاما . ويشتهر هذا الإقليم ، بأنه قدم لمدة طويلة مواهب من لاعبي الأكروبات ومتخصصى تنفيذ الطقوس غير العادية ، ومن أهمها وأكثرها شهرة فى تاريخ التبت الطقس الذى يتم فى أعلى معبد بوتالا Potala ذى الثلاثة عشر طابق ، والواقع على تل صغير ؛ حيث يصعد لاعب الأكروبات على حبل يتدلى من أعلى المعبد الى أسفله مرتديا قطعة من الجلد لتحمية ، ثم يلقي بنفسه و هو يمد ذراعيه الى الجانبين مثل جناحي العصفور . وقد كان هذا الطقس يقدم فى أول يوم من السنة الجديدة .

وبخلاف هؤلاء الممثلين الذين لا يكادون يتحركون ولا يؤدون إلا أقل القليل من الإيماءات، يتلخص باقى العرض فى بعض الرقصات الأكروباتية بدرجة أو بأخرى .

ويتعرف الجمهور فورا على دور كل ممثل عن طريق الماكياج الذى ينقسم الى شكلين ، إما باستخدام بودرة الخدود ومنها ثلاثة ألوان : الأبيض والأحمر والأسود ، وإما باستخدام الأقنعة . ومثل المسرح الصينى ، تعتبر الأقنعة والملابس تقليدية ، فحينما يرى الجمهور شخصا قادمًا فى الساحة المسرحية ،

يعرف عامة الدور الذى سيقوم به . و على سبيل المثال ، ترتدى المرأة اللعوب ثوبا جريئا ملونا و قبعة ذات ورود ، و ترتدى المرأة العجوز ثيابا بدوية و تضع على وجهها مكياجاً أحمر قائما .

و يرتدى الملوك ثوب تنين أصفر و قبعة بشرائط حمراء وورود . أما الوزراء الخونة فتكون وجوههم غريبة و مضحكة .

أما الأقنعة ، فمنها المجوفة ليدخل وجه الممثل فيها مثل قناع ملك التبت ؛ ومنها المصنوعة من الورق ذات اللون الأبيض ، و سوف نتطرق إليها فيما بعد . وأخيرا هناك الأقنعة التى لا توضع على الوجه بل تحمل مثل القبعة على الجبهة أو حتى فوق الرأس ، و هى تساعد فى تعريف الشخصية . و تبدولى تلك التفصيلة الصغيرة على درجة كبيرة من الأهمية ، لأنها توضح العلاقة الأكيدة بين القناع الصغير و القبعة ، فبعض القبعات ليست إلا بقية قناع قديم ، لذلك فهى تحتفظ بقيمته الرمزية . وقبل بدء مسرحية ما ، يتعين تقديم بعض الرقصات التى ربما تصل مدتها الى نهار بأكمله . وتجسد الرقصة الرئيسية فيها آلهة الأرض القدامى الذين إنتصر عليهم القديس قبل أن يصير إله المسرح . و تغنى شخوص الآلهة معبرة عن أمنياتها و متفائلة بها ، ثم تدخل الى ساحة المسرح و تدور بداخلها . و تصطف الى جانبى المدخل طوال مدة العرض . و تؤدى تلك الشخوص دور الكورس ، فكل مرة ينتهى فيها ممثل من إلقاء إحدى مقاطع دوره ، تردد تلك الشخوص وراءه الجملة الأخيرة التى قالها مغناة . وعندما لا يغنى الممثل ، بل يرقص ، تكرر وراءه الخطوة الأخيرة من رقصته .

و تضع شخوص الآلهة أقنعة مثيرة للفضول ، بيضاء و مثانة ، و مصنوعة من جلد الجدى و بارزة عند وسط الجبهة فيما يشبه الزائدة ، و يتزين الوجه بشكل شمس و قمر بين العينين ، مع مجموعات من القواقع منظمة على هيئة زهور ، و ذقن منثور عليه شعر جدى . و تمثل تلك الأقنعة شخوص القديسين (حيث يعنى الشعر المرفوع فى وسط الرأس شخصية الناسك ، و تشير زينة الشمس - القمر الى نفاذ البصيرة) . و مما يثير الإنتباه هو تسمية تلك الأقنعة بـ *ngonpa* نجونبا ، أى الصيادين . و ما زلنا لا نعرف سبب تلك التسمية ، إلا أن تحليل الأدوار فى تلك المسرحية يشير الى أن التيمة المشتركة التى سمحت بمزج نمطى القديس و الصياد هى تيمة الملهم ، و هو روح بسيطة أو رجل من عامة الشعب من ناحية ، و من ناحية أخرى قديس يتدنى الى مستوى الشعب ليختبئ منصهرا بينهم .

فى الحقيقة ، بالإضافة الى دور الكورس ، تلعب تلك الشخوص أيضا دور المهرجين . مما يعتبر مظهر من المظاهر التى تربط المسرح بالرقصات المقدسة ذات الأقنعة . وفى الحقيقة أن المهرجين شخوص تمثل القديسين . ومن النقاط الأخرى المشتركة بين المسرح و الرقصات المقدسة بالأقنعة و الملحمة أيضا ، أن المهرجين يقومون بنقد لاذع للمجتمع دون أن يستثنوا من ذلك العبادات الدينية وكبار رجال الدين والنبلاء وكذلك الطقوس الأكثر تقدسا . ويمكن تفسير تجسيد هؤلاء المهرجين بوصفهم قديسين .

بوجود تراث تبتى كامل مرتبط ب القديسين المجانين ، و يعود جنونهم الى أنهم ملهون ، لذلك فلهم سلوك غريب و مضاد للأعراف .

من هؤلاء القديسين المجانين ميلاريا ، وهو شاعر كبير عُرف فى فرنسا بفضل ترجمات / السيد باكو Bacot ، ويعتبر سيد هؤلاء القديسين الراقصين ذوى القناع المثلث . وقد كان جميع هؤلاء القديسين شعراء ، فقد ورثوا عن الهند ، وبالتحديد عن الوسط الذى نطلق عليه ال تانترى tantrique ، تراثا طويلا من الغناء و الشعر . و يذكرنا سلوكهم الغريب ، وعلاقتهم بالمهرجين بتلاميذ القديس فرانسوا من آسيز Assise ، والذين يطلق عليهم إسم جوكولاتور Jocolatores ، بمعنى المشعوذين أو المهرجين ، وفقا لمؤرخى هذا العصر . وقد كانوا رجالا فوق مستوى أعراف الكنيسة لأنهم كانوا قديسين للغاية ، فكانوا يهاجمون بعنف ، ومن خلال الفكاهة ، المظاهر الدينية و الكنسية الجامدة ، و مظاهر سلطة رجال الدين وكذلك سواء إستخدام السلطة من قبل الطبقات الحاكمة .

يرتدى هؤلاء المهرجين - الواجب عليهم الحضور الى الساحة المسرحية قبل بدء المسرحية الفعلية بيوم - الى جانب قناع القديس الهندى ، منشقة وسط غريبة مكونة من حبال صغيرة و رفيعة يحيكونها بأنفسهم وفقا لما ورثوه عن سلفهم ميلاريا . وتعد تلك إحدى الإشارات النادرة الى الوسط الذى تبلور فيه هذا المسرح الدينى ، وهو وسط مسئول أيضا عن بلورة الملحمة . وحتى تلك الفترة لم تحدث أية إشارة الى مؤلف درامى ، ولم أجد أثناء بحثى فى تلك الفترة إلا مؤلفا واحدا لا نعرف إسمه مطلقا ولا أى شىء آخر عنه ، سواء كان تاريخ ميلاده أو محله أو نسبه . ومع ذلك ، فالمؤلف يوصف بأنه مجنون ، أى قديس ملهم يتصرف مثل المجانين ، وبالتحديد بهدف إخفاء قدسيته . ويسخر من نفسه و من ال لاماس

الآخرين الثانتيريين . وتكشف تلك الإشارة على الأقل عن نوعية الوسط الذى خرجت منه المسرحيات الى رجال الدين ، فلم يكن يوجد فى التبت منذ بداية حضارتها ، أى منذ القرن الثامن الميلادى ، وحتى عصرنا هذا ، أى مثقفين سوى رجال الدين . ويتميز رجال الدين الملهمون ، المجانين ، عن غيرهم بأنهم يتزوجون ، وهو ما لا ينطبق على الرهبان البوذيين العاديين ، بالإضافة الى أنهم يشربون الخمر . وهكذا يقال عن مبتكر الملحمة أنه قام بذلك يوماً أثناء سكره . ويعتبر رجال الدين هؤلاء يعيشون وسط تجمع الشعب العادى ، ويكونون على صلة وثيقة به ، فيعرفون الأعياد الشعبية ويمتزوجون أثناءها بالشعب ، ويغنون مثل الجميع فى الإحتفالات الدينية الكبيرة التى تقام الى جوار الجبال المقدسة ، وكذلك يستوحون نغمات شعبية إلا أن الموضوعات التى يختارونها تكون دينية .

يلخص الراوى - الذى ربما يكون واحداً من رجال الدين أو من هؤلاء المهرجين الواضعين قناع القديس - الأحداث ، ثم يغنى المتحاورون كل بدوره دون أن يحدث حواراً حقيقياً . وعلى سبيل المثال ، يقرأ الراوى بصوت عال قائلاً : ذهب ملك البلاد الفلانى يوماً الى الصيد فينهض الممثل الذى يقوم بدور الملك و يغنى قائلاً : لست راضياً بزوجتى الرئيسية ، لذلك فإنى ذاهب للصيد حتى أسلى نفسى . و يتبعنى خدمى كلهم بسهامهم ورماحهم . فى تلك اللحظة ، ينهض الخادمون بسهامهم ورماحهم ، ويسيطرون وراء الملك بمحاذاة ساحة التمثيل . ثم يكمل الراوى قائلاً :

يلتقى الملك بفتاة من أسرة تعيش فى الغابة ؛ إنها ساحرة ؛ يأخذها ويذهب الى أسرتها للإتفاق على يوم يتم فيه زواجهما . فى تلك اللحظة ، يصل المنجم الذى عليه إختيار اليوم المبارك إلخ .

لا أستطيع أن أترجم أغنية هذا الممثل لأنها طويلة جداً ، إلا أن هذا الجزء هو ذاك الذى يقدره الجمهور بشكل واضح . وحتى نفهم غناء هذا الممثل ، ينبغى أن نكون على دراية بالنص ، مثل الحال فى أوبرا بكين . وأحياناً ما يغنى مقطعاً لفظياً واحداً على نغمة طويلة ، وأحياناً ما يحدث عكس ذلك فتتوالى كلمات عديدة بسرعة تجعل من المستحيل فهم ما يقال إن لم يكن الجمهور يعرف النص الأصلي .

من السمات المشتركة بين المسرح و الملحمة ، أن الممثل يبدأ دوره بتقديم نفسه ، فتبدأ كل أنشودة كما يلي : إذا لم تكونوا تعرفوننى ، فأنا فلان . إذا لم تكونوا

تعرفون هذه المنطقة ، فهي المنطقة الفلانية . ويمتلىء كلام الممثلين بالثلميحات والمجاز والوصف .

فى ختام هذا البحث ، أود أن أشير الى ما يمكننا إستنتاجه من تاريخ هذا المسرح التبتى بما أننا لا نملك إلا إشارات قليلة حول هذا الموضوع .

إذا رجعنا فى بحثنا الى العصور الماضية التى نعرفها لوجدنا تأثيرات صينية شديدة الوضوح على هذا المسرح . ولا تعود تلك التأثيرات الى أزمنة بعيدة ، بل تبدأ مع عصر أسرة تزينج Tsing أى مع عام ١٦٤٤ . وفى الحقيقة ، أنه قبل بداية المسرحية التبتية ، وبخلاف دخول المهرجين الذين يغنون و يصطفون الى جانبى المدخل ، نجد رقصات تضم رقصة الأسد ، ورقصة العجوز الراغب فى أن يمتد عمره و معه شخوص أخرى كلها من الصينيين . وتعد تلك الرقصات أول إشارة للتأثيرات الصينية .

و يقول أهل التبت جميعهم أن رقصتى الأسد وال ياك Yak - ما شية تبتية متوحشة - قد إبتكرهما الدلاى لاما الخامس الذى عاش فى الفترة من بين عام ١٦١٧ الى عام ١٦٨٢ . ويعتبر هذا الدلاى لاما بالفعل من إحدى كبار شخصيات التاريخ التبتى ، و لا شك أنه لعب دورا لا يستهان فى الإبتكار الفنى .

أما الإشارة الوحيدة التى تسمح لنا بالرجوع تاريخيا الى عصر سابق على هذا فهي التالية : بين القرنين الثالث عشر و السادس عشر كان أصحاب الرواتب الكبيرة فى التبت ، من رجال الدين وبالتحديد من طائفة كارمابا Karmapa شديدة البأس ، يمتلكون بلاطا ملكيا متنقلا بيد أنه يقال البلاط الملكى الخاص بزعم ال كارمابا السابع الذى عاش بين عامى ١٤٥٤ و ١٥٠٦ ، كان يسمح للشعب برؤيته أثناء عروض مسرحيات العام الجديدة التى تقدم للجمهور . ومن موضوعات تلك المسرحيات حكايات الحيوانات السابقة لآلهة ال جاتاكا Jataka التابعة لبوذا ، وهى حكايات تكون مجموعة كبيرة من القصص التى يعرفها البوذيون فى جميع البلاد الآسيوية التى دخلتها البوذية حيث يتم تجسيدها ليس فى التبت فحسب بل فى بلاد أخرى مثل لاوس Laos . كما كانت تقدم كذلك قصص مختلف القديسين العظماء فى الهند و التبت ، ومنغوليا ، وقصة صراع ال ديفا deva و ال آزورا asura ، أو صراع الآلهة وأنصاف الآلهة . مما يعنى أن الأمر يتعلق فقط بموضوعات بوذية قادرة على إعطاء النموذج و القدوة الحسنة للشعب .

إذا أردنا في النهاية أن نطرح على أنفسنا سؤالاً عن مصدر إلهام مؤلفي المسرح التبتى ، فستكون الإجابة التى يقترحها المؤرخون التبت مرتبطة بتأثير المسرح الهندى ، فهم يذكرون بشكل خاص ال سوترادهارا Sutradhara وهو من أنواع المرتلين ، و ال بهاراتا Bharata وهو مؤلف درامى أسطورى من الهند . ولست متخصصاً بالمرة فى العوائد الهندية ، وبالتالى فلا أستطيع الحديث عن المسرح الهندى ، إلا أن قراءتى القليلة عنه تشير الى أن مسرح ال آسام Assam منذ عصر شانكارا - ديفا Shankara-deva (١٤٤٩-١٥٦٨) وتلاميذه يعد شديد الشبه بالمسرح التبتى . وفى هذا المسرح (ال آسام Assam) يحدث ال ناندى nandi ، أو العفو والغفران فى بداية المسرحية ، وهو الحال نفسه مع المسرح التبتى ، فلا يمكن تقديم مسرحية ما قبل أن ينطق المخرجون بأمنيات الحظ السعيد. فى هذا المسرح أيضاً، نجد ال سوترادهارا Sutradhara وهو رجل يقرأ برولوج المسرحية ويقدم كل ممثل ، مثله مثل رجل الدين أو المخرج فى المسرحية التبتية . وكما عرض هذا ال سوترادهارا ظروف المسرحية وقدم الممثلين ، ينتهى دوره ويبدأ الممثل فى الغناء . ومع ذلك يظل ال سوترادهار فى ساحة العرض طوال المسرحية .

إذا أضفنا الى تلك التشابهات إعلان الممثلين الجوالين فى التبت إنتماءهم الى تراث رقصات وأغانى ميلاريبا الذى يرتبط بمعلمى رقص و غناء وشعر تانتري من الهنود ، لأمكننا القول بأن الإستلهام المسرحى التبتى يعد هندياً فى معظمه من ناحية التأليف والتصميم ، بينما أسلوب أغانيه متأثر بالصين .



رقصات بالأقنعة في نهاية عام جانجورك



رفصات بالأقنعة فى نهاية عام جانجوك

المسرح فى أندونيسيا بقلم / جان كوينيه *Jeanne Cuisinier*

أنواع المسرح المختلفة فى جاوا وبالي :

ربما لن تغطى هذه الدراسة هذا العنوان الشامل لفن المسرح فى أندونيسيا ، فهى بلد ممتد يضم مناطق متعددة ربما تصل فى شساعتها الى المسافة التى تفصل بوردو Bordeaux فى فرنسا عن مراكش فى المغرب ، أو باريس عن موسكو ، وكذلك تتعدد الجزر فيها وتتنوع الى الدرجة التى يستحيل معها الحديث عنها كما لو كانت بلدا واحدا ، حتى إن كانت تضم ألف جزيرة مهجورة من وسط الثلاثة آلاف جزيرة أندونيسية . لذلك فقد اخترت أن أتحدث عن منطقتى بالى وجافا فحسب .

ولا يعنى اختياري هذا عدم وجود أشكال مسرحية فى بعض الجزر الأخرى التى ربما أشير الى إحداها سريعا فى سياق المقارنة بينها وبين موضوعنا الأساسى ، إلا أن اختياري لجافا وبالي له ما يبرره ، إذا أن هاتين الجزيرتين تمثلان مركزا لحضارة قديمة تجسد فيها المسرح كأقوى ما يكون ، ويقدر كبير من التنوع والجمال .

ما هو إذن أصل المسرح - أو لنقل المسارح - فى هاتين الجزيرتين ؟

لا شك أننا إذا قارنا كلمة وايانج Wayang ، التى تنطبق على جميع المسارح وتعنى ظل ، بالكلمة الماليزية بايانج bayang التى تعنى أيضا ظل ، لأغرانا الرأى

الجافاني القائل بأن خيال الظل هو أول الأشكال المسرحية التي ظهرت . ومع ذلك فإن أهل جافا لا يجمعون كلهم على هذا الرأي ، فمنهم من يعتقد أن أول الأشكال المسرحية ظهورا هو مسرح الأقنعة . وفي الواقع ، إننا نجد في صحيفة الأخبار المكتوبة شعرا عام ٣٦٥ ، Nagarakirtagana ناجارا كير تاجاما ، تلميحات الى لعبة الأقنعة main topeng ، وبما أن الماليزيين يعتبرونها بمثابة مسرحية فإننا نستنتج أن العرض المسرحي لديهم يرادف مسرح الأقنعة وايانج توبنج Wayang Topeng .

أما أهل بالي فيردون أصل المسرح الى الرقص Gambu ، الذي كثيرا ما يتم تقديمه في بالي ، كما كان يحدث في جافا فيما قبل ، وهو ما عرفناه عن طريق صحيفة الناجارا كير تاجاما حيث تلمح الى مسرح الرقص بوضوح كما تشير الى الأقنعة . وأيا كان أصل المسرح ، فقد تطور الى شكلين في جافا وبالي ، ألا وهما مسرح خيال الظل والمسرح المرقوص ، اللذين ينقسمان بدوريهما الى عدة أنواع .

يتضمن مسرح خيال الظل حاليا الدوايانج بوروا Wayang Purwa أو الظل الخالص ، وهو مسرح كلاسيكي يعرض قصصا من الرامايانا Ramayana والماهابهاراتا Mahabharata ، ولا شيء غير ذلك في الأغلب .

وبعد الدوايانج بوروا ، نصل الى الدوايانج كيروتجيل Wayang Kerutjil التي تختلف نماذجها وفقا للمادة المكونة منها والتي تعود الى الدوايانج بوروا أو الظل الخالص ، فنماذج هذا المسرح الأخير مصنوعة من الجلد ، أما نماذج الدوايانج كيروتجيل -الذي يسمى أيضا وايانج كيلتييك- فمصنوعة من الخشب ، وتعتبر هذه وتلك ملونة ومذهبة في أسلوب واحد ، إلا أن نماذج الكيروتجيل غالبا ما تكون أصغر حجما .

واليوم لا يستخدم أحد النماذج المقتطعة من الخشب ، لذلك فقد تحولت عروض الدوايانج كيروتجيل الى الدوايانج جيدوج Wayang gedog التي تقطع نماذجها أيضا من الجلد وتثبت على عصي - مثل في خيال الظل الخالص - مصنوعة إما من خشب البامبو أو من عيدان الذرة . وتعتبر أجمل تلك النماذج هي المثبتة فوق عيدان من الذرة ، وتشترك كل النماذج في أنها ملونة بعناية شديدة ، وليست فحسب مطلية ذهبيا وإنما أحيانا ما تكون مرصعة بالأحجار الكريمة أيضا لدى الأمراء الأغنياء الذين يودون الاحتفاظ بلعبة ثمينة ومتميزة .

هناك نوع آخر أيضا من مسرح خيال الظل ، هو الدوايانج بيير Wayang beber ، وهو مختلف بقدر كبير عن الأنواع الأخرى لأنه لا يتضمن نماذج يتم تحريكها

كل منفصلة عن الأخرى ، بل يضم سلسلة من لفافات الجلد الطويلة يصل عرضها الى خمسين سم ويتراوح طولها من مترين الى ثلاثة أمتار . ويضم المشهد الكامل سبع لفافات من هذه ، تثبت في مكانها ويحركها الدالانج dalang واحدة تلو الأخرى أثناء إلقاء النص الذى يفسر الأحداث . وينبغى هنا الإشارة الى أن عرض الوايانج بيير كان أقصر مدة من عروض خيال الظل الخالص أو الجيدوج gedog التى كانت تستمر طوال الليل (أو طوال النهار) ، وتمتد من الساعة التاسعة مساء الى الخامسة صباحا . أما عرض البيير فلم يكن يستمر أكثر من ساعة ونصف تقريبا .

عندما ذهبت الى أندونيسيا عام ١٩٥٣ ، قيل لى أن الدالانج الأخير فى سوراكارتا القادر على أن يلقي جميع عروض الوايانج بيير أصبح شيخا دون أن يكون له أى تلاميذ . كذلك فمن المحتمل إذن أن تكون مسرحيات الوايانج بيير قد صارت الآن مجرد نصوص متحفية .

ونستطيع أن نضيف الى مسرح خيال الظل هناك ، مسرح الماريونيت أو العرائس المتحركة الذى يطلق عليه Wayang golek وايانج جوليك . وماريونيت الجوليك مصنوعة من الخشب ومنحوتة فى أشكال مستديرة ، ومن هنا اختير اسمها حيث تعلى جوليك دائرة . وفى جافا ، نجد ماريونيت الشخص المذكرة عارية الصدر ، بينما تلك الخاصة بالشخص المؤنثة عارية الأكتاف وتحمل وشاحا ملفوفا حول الصدر . وفى غرب أندونيسيا ، ترتدى الشخص المؤنثة والمذكرة قمصانا بأكمام طويلة ، ولعل ذلك هو الفارق الوحيد بين هذا الماريونيت وذاك ، حيث تنتمى أنماط المسرحين الى الجماليات نفسها ، التى تنتمى اليها ايضا النماذج المسطحة فى الظل الخالص والكيروتجيل .

نصل الآن الى الماريونيت الدوارة المسماة بالتنجول tengul ، ومع أن هذا النوع فى طريقه للإنقراض ، إلا أنه ما زال يوجد فى جوكتا بعض الحرفيين القادرين على صناعتها ، بل وعلى تحريكها ، إلا أن الجمهور المهتم بعروض التنجول لم يعد له وجود ويبدو أن النماذج الجلدية المسطحة كانت مفضلة دوما على الماريونيت ، لاسيما فى جافا ، ومع ذلك فما زالت عروض الجوليك golek تجرى حتى الآن مرة كل عام بشكل رسمى . وعلى العكس مما يحدث فى غرب جافا ، يظل ال جوليك شديد الشعبية حيث لا زال يقدم فى مناسبات مختلفة باللغة السوندانية ، وهى اللغة المحلية هناك .

ونجد مسرح خيال الظل ذا النماذج الجلدية في جافا أيضا حيث يعتبره البعض ذا طبيعة دينية ، كما قدمه أهل جافا في سومطره أيضا وفي بالمبانج على الرغم من أن اللغة المحلية هناك هي الماليزية أو الأندونيسية .ومنذ أن بدأت المستعمرات في جافا تتركز في جانب الممدان (شمال الساحل الشرقي لسومطره) ظهر مسرح خيال الظل هناك وظل وفيها للنصوص الملقاة باللغة الجافانية مثلما حدث في بالمبانج . أما في بالي وفي شبه جزيرة ماليزيا ، فما تزال النصوص المستعارة من ريرتوار العروض الجافانية تلقى وتغنى بلغة البلد الأصلية ، إلا أن كلمات جافانية عديدة ، بل وأجزاء من عبارات بتلك اللغة، توجد داخل العرض .

تختلف النماذج الباليينية عن تلك الجافانية ، وتبدو أنها تتعلق بنوذج أقدم من تلك الأخيرة . لكن لا شك أن أنماط تلك النماذج قد تعدلت على مدار القرون في جافا ، ومن المحتمل أن يكون النمط القديم الذي أدخله أهل جافا إلى بالي نحو القرن الرابع عشر الميلادي هو النمط الذي عاش حتى الآن مع تعديلات بسيطة إن وجدت .

ولا يختلف مسرحا خيال الظل اللذان نجدهما في شبه الجزيرة الماليزية وأحدهما هو الوايانج دجاوا والآخر هو الوايانج سيام ، عن مسرح خيال الظل الخالص إلا بقلة مستوى تنفيذ العرض ، أما خيال الظل السيامي فمتأثر بالجماليات السيامية بشكل واضح جدا .

أما الماريونيت فقد كانت توجد عند الباتاك إلا أن أسلوبها كان يختلف تماما عن الجوليك والتنجول ، ولم تكن تكشف عن أي تأثير جافاني عليها وكانت تستخدم في إحتفالات عقيدة الأسلاف ، كما كانت تستخدم للتنبؤ بالمستقبل ، مما نجد فيه نوعا من العودة إلى الهدف الأصلي من الماريونيت ، فبينما كان مسرح الظل في جافا ، وفي بقية المناطق التي أدخلته جافا إليها ، يستعيد أحداث الماضي ليضعها في سياق الحاضر ، مثله مثل المسرح المرقوص ومسرح الماريونيت ، كانت ماريونيت الباتاك تقوم بالتنبؤ بما سوف يحدث بنوع من أنواع اسقاط الحدث على المستقبل .

في جافا ، كانت عروض مسرح خيال الظل تقدم عامة في القاعة الكبرى لإستقبال النبلاء ، والمسماة بندوبو Pendopo . وقد كان الستار يحتل منتصف الصالة تقريبا ، ولم تكن النساء الجالسات خلف الستار تشاهدن إلا خيال الظل ، إلا أن الرجال الجالسين في الجانب الآخر كانوا يشاهدون النماذج ذاتها وخيال الظل

الناتج منها والدالانج dalang الذي يحركها . ومع ذلك فقد كانت هناك مدن يجلس الرجال والنساء فيها في الجانب نفسه خلف الستار ، ولم يكونوا يشاهدون إلا الظل . وهو ما شاهدته بنفسى في كيلاتان حيث جرت العادة على ذلك في بالى ، وما زالت تتأكد يوما بعد يوم في جافا أيضا ، حيث لم يعد الفصل بين الجنسين كما كان من قبل . ومع ذلك فلدى النبلاء ، ما زالت نساء البيت تجلس في جانب من الستار حيث يشاهدن خيال الظل بينما المدعوون نساء ورجالا يجلسون سويا في الجانب الآخر . وغالبا ، ما تجلس الشخصيات الكبيرة في قاعات العرض العامة مثلا خلف الستار ، بينما يجلس الجمهور العادى في أى مكان آخر ، وعادة ما يكون ذلك خلف المدعوين وفي جانبى القاعة ، بهذه الطريقة يستطيع الهواة الحقيقيون أن يشاهدوا الدالانج أيضا .

وقد تعددت مدارس الدالانج حاليا ، وأصبح بعضهما يتمتع بسمعة واسعة في البلاد ، فالشباب و الشابات الذين يفدون ليدرسوا هناك عليهم أن يتعلموا بالطبع كيفية تحريك النماذج ، وربما كان هذا الجزء الأقل تعقيدا في دراستهم ، إذ ينبغي عليهم أن يتعلموا أولا السمات الخاصة بالأزياء والأسلحة والحلى المتعلقة بكل نمط من تلك النماذج ، مثل أنماط الملوك وأصحاب الرتب العالية والعمالقة والغيلان ... الخ . وهناك أيضا نسق كامل خاص برموز الألوان عليهم أن يتعلموه ، مثل ألوان الوجوه والملابس والكايون Kayon ... وتعتبر مجموعة الأساطير المتعلقة بالشخص المسرحية هي بالتأكيد الجزء الأهم من تلك الدراسة ، وهناك عناصر فيها أكثر أهمية من الكايون بالطبع .

أما الكايوان فهي شاشة كبيرة من الجلد ترسم عليها شجرة كبيرة (شجرة الجنة) وجبل (المير) وحيوانات ذات دلالة وفقا للمكان الذى تحتله على الشاشة . هناك أيضا باب ذو دلالة رمزية بالطبع ، وأحيانا ما توجد بركة مياه ذات دلالة رمزية أيضا ، ومنعها حراس الباب ورسم مؤسلب يمثل برق ... وعامة ما يمتلك الدالانج المهتمون بالحفاظ على التراث عدد إثنين كايون أحدهما مذكر والآخر مؤنث ، حتى إن لم يكونوا يستخدمون إلا واحدة فقط أثناء العرض . فيما أن الشجرة المجسدة هي شجرة الحياة ، فإنه ينبغي وجود الرمزین منها ، أى الذكر والأنثى ، اللازمين لتطور الحياة . ومن الواضح أن مجموع المعارف الواجب إلمام الدالانج بها ، تعتبر ثرية ، إلا أن الأمر لا يقف عند هذا الحد ، فعليهم أيضا أن يحفظوا ريرتوار العروض ، إلا أن هذا لا يعنى وجوب معرفتهم بالماهاباراتا كلها

أو بالراماياتا كلها ، وإنما يعنى معرفتهم على الأقل بخطوطهما الرئيسية ، وبالأجزاء التى سيؤدونها بأكبر دقة ممكنة . عليهم أيضا أن يتعرفوا على الريبرتوار الموسيقى وعلى الثلاث لوازم الموسيقى التى لا يمكن اعتبارها مجرد مقامات لحنية ، بل تنتمى الى رازا rasa الموسيقى الهندية التى ليس لها مرادف فى هذه الحالة . وتصاحب تلك اللوازم الموسيقية الثلاث أقسام العرض الثلاثة التى تنتمى الى كل منها مجموعات من التيمات الموسيقية المركبة بشكل مختلف فيما بينها خاصة فيما يتعلق بارتفاع الأصوات ، وتسمى الثلاث لوازم باتت نم Patet nem و باتت سانجو Patet sango و باتت مانجورو Patet manjuro . أما القسم الأول والذى يمتد من الساعة التاسعة مساء الى منتصف الليل فيعتبر بمثابة الافتتاحية التى تظهر فيها الشخصوس الرئيسية ، ويصاحبها الباتت نم Patet nem . ويمتد القسم الثانى من منتصف الليل الى الساعة الثالثة فجرا ، ويمثل صراع الشخصوس الذين ينتمون الى فصيلتين تجسدان مبدأين متقابلين نستطيع أن نتعرف فيهما على رمزى الخير والشر ، وتجسد هذا القسم لازمة الباتت سانجو Patet sango . والقسم الثالث من العرض يمتد الساعة الثالثة فجرا الى السادسة صباحا وينبغى أن يختتم مع شروق الشمس بانتصار الخيرين على الأشرار ، ذلك الانتصار الذى مهدت له لازمة الباتت مانجورو Patet manjuro .

ويعتبر إعداد الراقصين الذين يؤدون الوايانج وونج Wayang Wong (وهو الاسم المستخدم فى اللغة الجافانية الدراجة ، ويرادفه فى الـ كرومو Kromo أو اللغة المهذبة اسم رينجيت تيجانج ringgit tijang ، وفى اللغة الأندونيسية وايانج أورانج Wayang orang) أو المسرح المرفوض أو الـ وايانج توينج Wayang Topeng وهو مسرح الأقنعة ، اعدادا قاسيا جدا من ناحية التقنية، إلا أنه أقل صعوبة على مستوى النظرية . لنتلفت أولا الى ممثلى الـ وايانج توينج Wayang Topeng .

كما قلنا من قبل ، تعود الإشارة الأولى الى لعبة الأقنعة الى القرن الرابع عشر الميلادى ، فقد كانت توجد فى ذلك العصر تسعة أقنعة تنتمى الى التسعة أنماط الأولى من الوايانج كيروتجيل Wayang Kerutjil ، إلا أنه نحو بداية القرن السابع عشر ، أشار مؤرخو جافا الى ارتفاع عدد الأقنعة الذى وصل الى سبعة وعشرين قناعا بعد أن كان لا يزيد عن تسعة . ومع انتهاء القرن السابع عشر ، كان هناك أربعون قناعا ، ولا يبدو أنه توجد حدود واضحة يقف عندها عدد الأقنعة ، إلا أنها

لم تعد في ازدياد مثل الماضي . وتغطي أقنعة الوايانج توبنج Wayang Topeng الوجه فحسب ، وليس الرأس بأكمله ، وتنتهي بلسين يضعه الراقص بين أسنانه وبما أن الراقصين هم أيضا ممثلون يتكلمون من حين إلى آخر ، فعليهم - كي يتكلموا - أن يرفعوا القناع ويمسكوا به باليد اليسرى بينما اليد اليمنى خالية لتؤيد الإيماءات اللازمة والتي هي على الدرجة نفسها من أهمية الكلام ؛ وفيما عدا هذا، لا يتحدثون إلا قليلا لأن إيماءاتهم هي في ذاتها تعبيرات . ويشرح دالانج الحدث الذي يدور، لاسيما أن وظيفته هنا أقل تعقيدا من وظيفة الـ دالانج في مسرح الظل، مما لا يقلل من أهميتها .

وفقا للمكتاب الرائع الذي كتبه فان ليليفيلد Van Lelyveld عن الرقص في المسرح الجافاني La Danse dans le Theatre Javanais ، لم تتم الإشارة إلى أولى عروض الوايانج أورانج Wayang Orang ، إلا في نهاية القرن الثامن عشر حيث لم تعد الشخصيات الدرامية تحمل الأقنعة مثلما في مسرح الأقنعة ، بل اقتصر ذلك على الشخصيات غير البشرية فقط ، مثل الحيوانات والشياطين والغيلان .

مما يثير الفضول ما قاله ستامفورد رافلز Stamford Raffles في كتابه تاريخ جافا Histoire de Java ، عن أن الراقصين كانوا يضعون أقنعة دوما إلا إذا كانوا يرقصون أمام الملك . ولا يعطى رافلز سببا لهذا الاستثناء إلا أنه كان ملاحظا دقيقا ولم ينقل أي ملاحظة باستخفاف: إلى جانب كلاسيكيات الوايانج توبنج Wayang Topeng والـ وايانج أورانج Wayang Orang كانت توجد جميع الباليهات التي تدور تيماتا عامة حول الأحداث التاريخية أو حول تلك التي ترتدى عباءة التاريخ في هذه الحالة لم يكن الراقصون يتحدثون ولم يكن الحدث مشروحا ، إلا في بعض الأحيان على لسان الكورس ، لذلك كان يجب معرفة الحدث لمتابعة ما يجري . وتحتل الإيماءات ودلالاتها الأهمية الأولى في تلك الباليهات ، ومع أن لها أهمية كبيرة أصلا في الوايانج أورانج والـ وايانج توبنج، إلا أن أهميتها هنا لها الأولوية الأولى .

في بالي ، يعتبر الباليه الذي تولد من الرقص أو الجامبوه gambuh ، والذي استورد من جافا أو تم استيحاؤه منها - أو بغض النظر عن أصله - أكثر العروض تقدما وتقديرا من الجمهور . ولدى أهل بالي أيضا نوع من الأوبرا يطلقون عليه اسم أردجا ardja يتضمن رقصة كلاسيكية لا صلة لها ببقية الحدث الدرامي للعرض .

نستطيع بسهولة أن نتعرف في بالي على الأصل الديني لبعض الرقصات ، خاصة تلك التي تحمل سمة سحرية واضحة . وربما يرى الغربيون في بارونج Ba-rong قناعا، إلا أن أهل بالي لا يسمون هذا بالقناع أبدا فيما يتعلق بـ بارونج Barong ، فهو شديد القدسية بالنسبة إليهم حتى يعتبرونه بلا وجه . ووجهه هذا الذي يمثل وجه حيوان ، قد يكون دبا أو نمرا أو أسدا أحيانا ، أو خنزيرا برياً، يحمل كمية من الرسومات المؤسسية للدرجة التي يصعب معها التعرف على ملامحه ، مثله في ذلك مثل قناع النمر ، أو لنقل وجه النمر ، فهما الإثنان من أكثر الأشكال فعالية . ويميل شكلا الدب والخنزير البري الى الواقعية أكثر ، إلا أنهما لا يظهران على المسرح بقدر ما يظهر قناع الأسد الذي يسمونه بارونج ايكيت Barong Eket أو كيكيت Keket ، وهو شخصية يحيطها احترام ديني لا بأس به . ويتمتع النمربارونج ماتجان Barong Matjan بهيبة كبيرة . ويتم الاحتفاظ بالبارونج في معبد القرية ، ولا يخرج منها الا في الاعياد الكبرى ذاهبا الى قرى مجاورة ، ومع ذلك فهو يظهر في بعض العروض الدرامية دون أن تقام له مراسم الخروج التقليدية من المعبد . ولا يخلو الأمر من اضفاء نوع من الوحشية في عروضه ، مثلما في رقصات الكريس Kris ، بما أن ظهوره يستدعي مصاحبته بشخصية رانجادا Rangda ، الأرملة ، التي يمقت الجميع روحها بشدة ، للدرجة التي تجعل بعض المتفرجين المنتبهين منذ بداية العرض والهادئين ، يتركون مقاعدهم فجأة عند ظهورها ويمتزجون بالمثلثين أو يحلون محلهم مؤدين عرضا ما مختلفا ويعود هذا الى أنهم يكونون في حالة من الرعب تمنعهم من التحكم في الإيماءات التي يقومون بها ، مما يبدو وكأن العرض يعود الى أصله السحري .

إذا لم يكن أصل الرقص السحري الديني ينتمي الى جافا ، فإن سمات البطء فيه ، بل والكهنوتية ، والثقل الذي تنفذ به حركاته ، والطقوس المصاحبة لها مؤخرا ، تعطي ثقلا ما للرأي القائل بأصله الجافاني . وعلى أية حال ، لا نستطيع أن نضع هذا الرأي جانبا دون دراسته ، فهناك في بورنيو Borneo مسرح أقنعة لا نعرف عنه سوى أنه عنصر لا غنى له في العيد الأكبر للموتى التيوا Tiwa . ودون أن نقيم علاقة بين هذا وذاك ، نستطيع أن نضيف أنه تم العثور في بورنيو على مخطوطة ماليزية تسرد مغامرات بطل أعطى اسمه الى إحدى الحلقات المكونة للحلقات الدرامية الجافانية التي تنتمي الى ريرتوار مسرح الأقنعة .

ولا يخرج التشابه بين رقصات جافا وسومطرة عن ارتباطه بالجانب الارستقراطي في المجتمع ؛ فمن أروع الرقصات السومطرية ، تلك المسماة كامبانج ارويه Kambang Aruih والتي يمكن اعتبارها بمثابة باليه حتى ان كانت تحوى سيناريو شديد البساطة ، وقد كانت تلك الرقصة تقدم فيما مضى أمام الأمراء ، إلا أنه بعد انهيار الملكية هناك أو على الأقل بعد خلو الساحة من أى إمراء ذوى أهمية سياسية فى الحكم مثلما كان الحال فى الماضى ، فإنها أصبحت تعرض للجمهور العادى مع الاحتفاظ بستار من التل الرقيق يفصل بين الصالة وخشبة المسرح ليذكر بالمحظور الذى كان . وهكذا تبدو الرقصات بعد فصلهن عن المتفرجين ، وظهورهن خلف من الضباب الشفاف ، كما لو كن من خارج الواقع ، مما يعيد الى رقصهن سمته البدائية المتعلقة بمنعه عن الجمهور العادى .

أما فى جافا ، فلم تكن مشاهدة الرقص محظورة على عامة الشعب ، إلا أن مؤديه كانوا ينتمون الى الطبقة الارستقراطية فقط ، ولم يتم اصفاء الديمقراطية على هذ الفن الا فى السنوات الأولى من هذا القرن ، فنجو عام ١٩١٢ ، قام أحد الوطنيين من جافا بتأسيس مدارس أطلق عليها اسم تامان سيسوا Taman Siswa (أى حديقة التلاميذ) لتكون نواة للتعليم الوطنى . وقد ادخل الرقص فى المقررات الدراسية ، ليس بوصفه فنا أو رياضة ، وإنما بوصفه عنصرا من عناصر الثقافة الوطنية . بيد أن تلك المدارس كانت - فى الأساس - مفتوحة للجميع وليس فحسب لشباب النبلاء ، مثل المدارس الرسمية الهولندية . ومع ذلك فقد تردد عليها عدد لا بأس به من أبناء الارستقراطية ، مثلهم فى ذلك مثل الأطفال ، والأولاد والبنات ، والتجار ، الذين كانوا يتعلمون أداء الرقص بعد أن كان وقفا على الارستقراطية فقط .

وقد اقتنع بعض الامراء أنفسهم بفكرة تلك المدارس وأسهموا فى التدريس فيها لنشر الرقص ، لا سيما أن مؤسس تلك المدارس كى هادجار ديوانتورو Ki Hadjar Dewanturo كان أيضا ينتمى الى الارستقراطية مما سها له التأثير على ابنائها . كما أن هؤلاء الأمراء أخذوا أيضا يحللون الرقصات التى قام التراث بتشفيرها ، ووصفوها ، متأثرين فى ذلك بما فعله العلماء الهولنديون فى رقصاتهم . وفى هذا الوقت ، أنشأ أخو سلطان جوجا Jogja وأمير سوريا ديننجرات Suryadiningrat مدرسة الرقص كريدو بيكسو بودويو Krido Bekso Budoyo ، التى تحولت فيما بعد الى ما يشبه الكونسرفاتوار . وقد كرس أولئك هؤلاء وقتهم لإعادة تكوين مختلف

الرقصات وتخليصها من الشوائب التي أدخلت عليها ، ثم قاموا بكتابة القواعد التي تقوم عليها ، والتي تضمنتها كتيبات باللغتين الجافانية والهولندية تعتبر على درجة عالية من الأهمية لتاريخ تصميم الرقص في جاوا .

هكذا أصبح جميع هؤلاء الذين أسسوا مدارس الرقص بمثابة دعاة عهد جديد من النهضة .

لكن لم تكن هذه المرة الأولى التي يحدث فيها هذا التجديد الكبير المتعلق هنا بتدريس الأمراء الرقص في المدارس لأبناء عامة الشعب ، بل أن المرة الأولى التي حدثت في ذلك كانت في سوراكارتا Surakarta (أوسولو Solo) ، فهي المدينة التي سمح فيها للنساء في أواخر القرن التاسع عشر ، بتقديم أدوار في الوايانج أورانج ، فحتى هذا الوقت كانت الأدوار الرجالية والنسائية مقصورة على الممثلين الرجال . وفي كراتون Kraton ، وهو القصر الذي أطلق عليه الهولنديون فيما بعد قصر الامبراطور كانت هناك فرق مختلطة ، تتبعها فرق أخرى في جوجا ، ثم في سولو ، الى أن بدأ بعض الأمراء ومن بعدهم قصر السلطان وسكانه ، يرون في هذا تغييرا ثوريا حوالى عام ١٩٢٠ .

وقد رأينا كيف أن الدراسة النظرية في مدارس الدالانج شديدة التعقيد ، كذلك تعتبر دراسة الراقصين الذين ينبغي عليهم القيام بعدة مشاهد ، وإن كان الجانب العملي يغلب على دراستهم . وتتضمن هذه الدراسة أولا تقنية الرقص التي تتطلب اعدادا طويلا ، ثم شرح المصادر التي يستقى منها المسرح الكلاسيكي موضوعاته ، إلا أن تلك الدراسة الأخيرة لا تمتد بعيدا ، حيث يكفي أن يعرف المؤدون أدوارهم ويستطيعوا إلقاء عباراتهم في الوقت المحدد لها . ولا يطلب منهم تحليل ما يقومون به ، ولا القيام بإبداع شخصى في هذا المجال ، فعليهم أن يكونوا مجموعة تنصاع بدقة الى جمالية جمعية شبه ثابتة .

فى بالى أيضا ، يشترك الراقصون والراقصات فى الانصياع فى جمالية واحدة ، إلا أن تلك الجمالية تشكل إطارا تراثيا يمارس فيه ابداع ما وجوده التلقائى دون توقف . وفى بالى ، لم يكن الرقص أبدا من اهتمامات الارستقراطية وحدها ، فالיום ، مثل فى الماضى ، تمتلك كل قرية فرقة خاصة بها تتخصص تقريبا فى نوع من تصميم الرقص أو الدراما أو الموسيقى . وفى كل قرية ، يختار أقدم فنان من بين الأطفال ، أجملهم وأكثرهم موهبة ، ويعلمهم الموسيقى والرقص ، ويبعث

كل عام بفرقة الصغيرة الى المسابقة السنوية في سينجاراجا (أو في قرى أخرى أحيانا) على أمل الحصول على جائزة . لذلك ينبغي إضافة شيء ما جديد الى الرقص المعروف ، ولذلك أيضا يمتلك الرقص الخالص أو المسرح الرقص في بالي قدرا أكبر من الشعبية ومن الحيوية عن المسرح الجافاني ، فالإبداع الجمعي يستعيد شبابه هناك باستمرار. وبالطبع لا يعنى هذا إعادة ابداع الدراماينا ، وإنما من الممكن اختيار جزء منها في عام ما، وجزء آخر لعام آخر، وفقا للذوق السائد. وأحيانا ما يتم ابداع سيناريوهات باليه تعود الى خيال مدرس الباليه وحده (وربما شاهد بعضكم الباليهات التي عرضت في فرنسا عام ١٩٥٣ ، وكان قد تم تصميمها قبل ذلك بخمسة أو ستة أعوام على الأكثر) . ومنذ حصولها على الاستقلال ، حاولت جافا أن تجدد مسرحها ، إلا أنها ترددت في ذلك، وما زالت تفكر فيه حتى الآن . أما تجديد الملابس وتعديلها فهو قديم ، حيث بدأه الأمير سورياديننجرات منذ عام ١٩٣٠ ، ومع ذلك فما زالت الأزياء الجديدة محل نقاش ، مثل أى شيء جديد آخر ؛ وأهم من التعديلات في الأكمام أو في اكسسوارات تسريحات الشعر ، هناك التغيير الذى حدث منذ خمسة أعوام أو ستة في ديكورات المسرح المرقوص ، بل وتجهيزاته المسرحية . فقد حضرت عرضا استخدمت فيه محرقة محاطة بنيران بنغالية للإيهام بوجود حريق ، وكان هذا مؤثرا جدا ، إلا أنه لم يكن ذا صلة أيا كانت بالاسلوب الكلاسيكى .

لم يتم تجديد الريبرتوار ، فما زال الجميع يعود الى الملاحم الكلاسيكى لإستحياء التيمات الدرامية منها ، فقد قدمت الدرامايناالى بالي التيمات الرئيسية في مسرح خيال الظل والمسارح المرقوصة ، بينما قدمت الى جافا تيمات أخرى للدوايانج بيبير (الذى أصبح في طريقه الى الانقراض) والدوايانج بوروا والدوايانج وونج أو المسرح المرقوص . كذلك قدمت الماهابهاراتا تيمات أخرى الى الدوايانج بيبير، كما قدمت ال -راماينا تيمات الى الدوايانج بوروا والى الدوايانج جوليك وأحيانا الى المسرح المرقوص .

وتعود تيمات أخرى الى قصة حياة باندجى Pandji ، وهو بطل أسطورى ، إستوحى منه عديد من الشعراء نماذجهم في تاريخ جافا ، كى يخلقوا نمط الأمير إينو(وهناك طبعا أسماء أخرى له فهو يتغير وفقا للعادات الماليزية ، لكننا سندعوه هنا بإسم إينو) . وإينو هو بطل العصر الذى يسبق مملكة مادجابهيت، وهو البطل المحورى للدوايانج جيدوج أيضا . كما أن هناك تيمات أخرى مستوحاة من حياة

بطل آخر من العصر نفسه هو دامار وولان Damar Wolan الذى تحكى قصة حياته مخطوطة ماليزية عثر عليها فى بورنيو .

هناك أيضا قصة حياة الأمير حمزة التى إستوحى منها الوايانج جوليك تيماته . ولا يعود أصل هذا الأمير الى اندونيسيا أو الهند ، فهو مسلم ، وهو عم الرسول ؛ كما تقدم التيمات المستوحاة من حياته فى غرب جافا بوجه خاص .

بعد أن تعرضنا سريعا الى الأنواع الكلاسيكية بقى أن أشير بشكل موجز الى بعض التجديدات الحديثة فى جافا . ففى حوالى عام ١٩٢٠ ، واثناء فترة من الصعوبات المالية ، فكر بعض فلاحي جافا الوسطى فى تأسيس فرقة مسرحية صغيرة تقدم عروضها فى حفلات الزواج أو الختان مثلا لكسب قليل من المال . وبما أنهم كانوا قد شاهدوا كلهم عروض الوايانج وونج فقد تشجعوا فى تجربتهم هذه خاصة بعد إنشاء مدارس يستطيع أبناء عامة الشعب أن يتعلموا الرقص فيها ، إلا أن كثيرا منهم لم يترددوا على تلك المدارس ولم تواتيهم الفرصة لحفظ الأدوار الكبيرة ، لذلك فقد إختاروا قصتين قصيرتين من ريرتوار الوايانج وونج ، وهما ميتجيل وبوتجوك . واستخدموا ادوات غاية فى البساطة على أنها آلات موسيقية ، مثل ألواح خشب البامبو . وتكونت بعد ذلك فرق أخرى ضمت أطفالا ، وكبارا تعلموا الرقص فى مدرسة تاما سيسوا ، كما ظهر فى تلك الفرق تأثير النوع الفنى الجديد الذى تطور فى شبه جزيرة مالانكا ، وهو البانجساوان bangsawan . تبعا لذلك ، أصبح هناك مزيج من التيمات الحديثة والتميمات الأقدم ، وحاول الراقصون محاكاة المسرح المرقوص مع الميل الى أسلوب أكثر شعبية وأقل أسلبة . ويعتبر إنتاج هذه الفرق رائجا فى جافا الوسطى دون غيرها من أجزاء الجزيرة .

من العسير أن نتحدث عن كوميديا سانديوارو Sandiwaro ، لأنها نوع فنى حديث جدا ، وقائم على ما توصل إليه الدارسون الجافانيون على أثر دراستهم فى مدارس الرقص الأوروبية ، أو فى مدارس البعثات الأوروبية الى جافا . وقد أدى عديد منهم بالتمثيل فى مسرحيات قبل أن يفكروا فى تأليف كوميديات خاصة بهم ، ربما لم يؤدوها بإتقان كامل إلا أنها كانت تحمل روحا فكاهية عالية . ومما يثير الفضول أن تلك الكوميديات الجديدة - على عكس قيام المسرح التراثى على الأسطورة والخرافة والشعر - تقوم على تقديم مقاطع من الحياة وفقا لصيغ واقعية قديمة ، وهى ليست واقعية قاسية لكنها مألوفة ومعتادة ودون بريق .

مع ذلك ،فهذه الإبداعات ما زالت في طور المحاولة ، وما زلنا لا نعرف ما الذي سيأتى به هذا المسرح الجديد ، إلا أن كل ما نستطيع أن نقوله أن هذه المسرحيات تشى بتدريب طويل وإصرار.

فى النهاية ، أود أن أضيف نوعا آخر لم أشاهده إلا فى عرض واحد ، وهو نوع المجلة الذى أدته مجموعة من الطلبة بحماس كبير وفكاهة فطرية أعلنت من قيمته. وفى هذا النوع لا يمكن انكار التأثير الغربى ، الا أن النوع المستوحى من الغرب قد تمت معالجته وفقا لروح البلد ، بل وبالتحديد وفقا لروح الطلبة الأندونيسيين فى العقد الأول بعد الاستقلال .

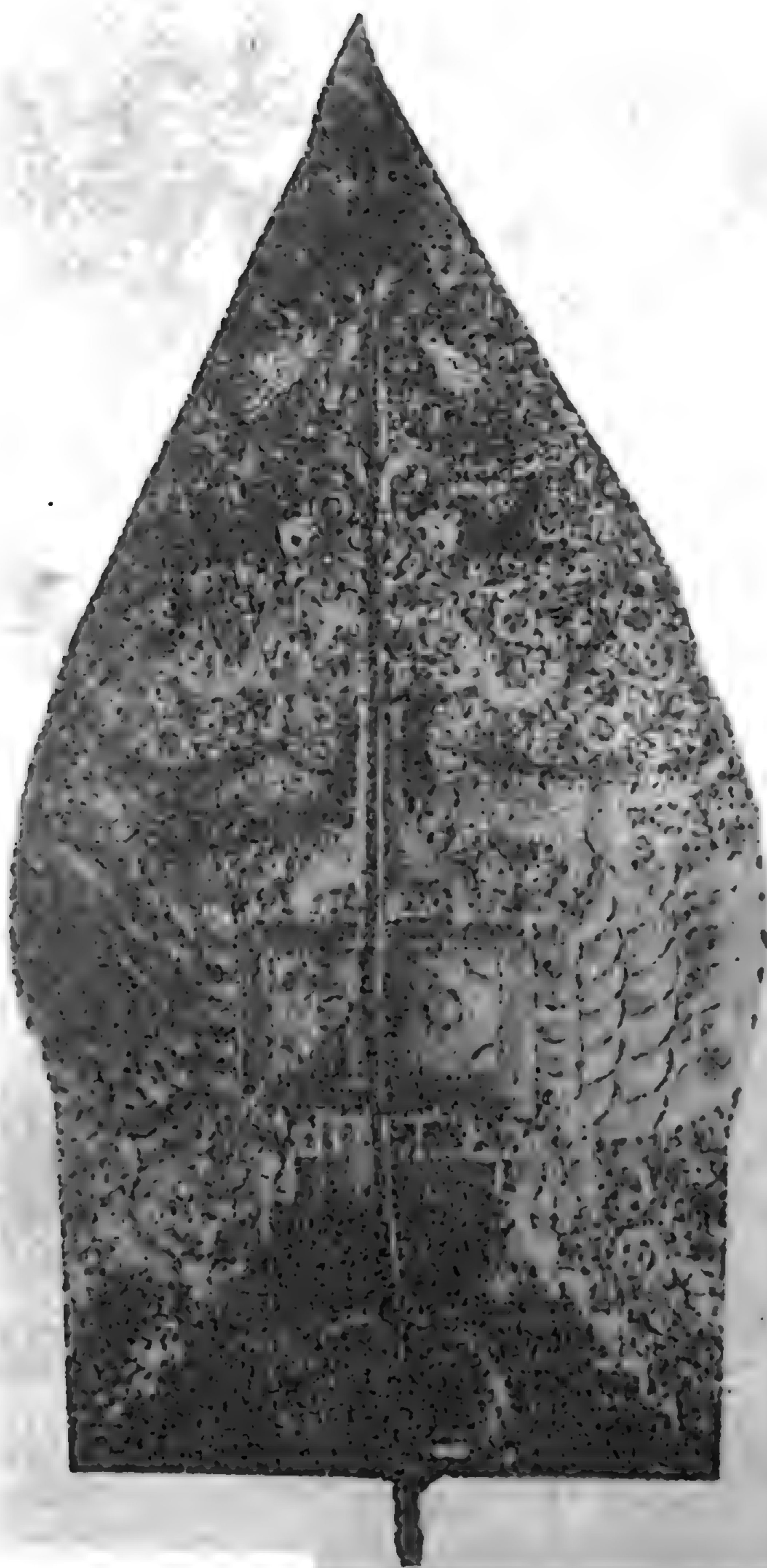
هكذا أكون قد أتممت مهمتى فى الحديث عن الأنواع الرئيسية فى مسرح بالى وجافا ، وأملى أن أكون قد أوقظت فضولكم ...



بالي : الرفصة الجالسة



أجوان : (بالي الجنوبية) جاميلاں جونج



جافا : وایانج کولیت : جرنونج کایان

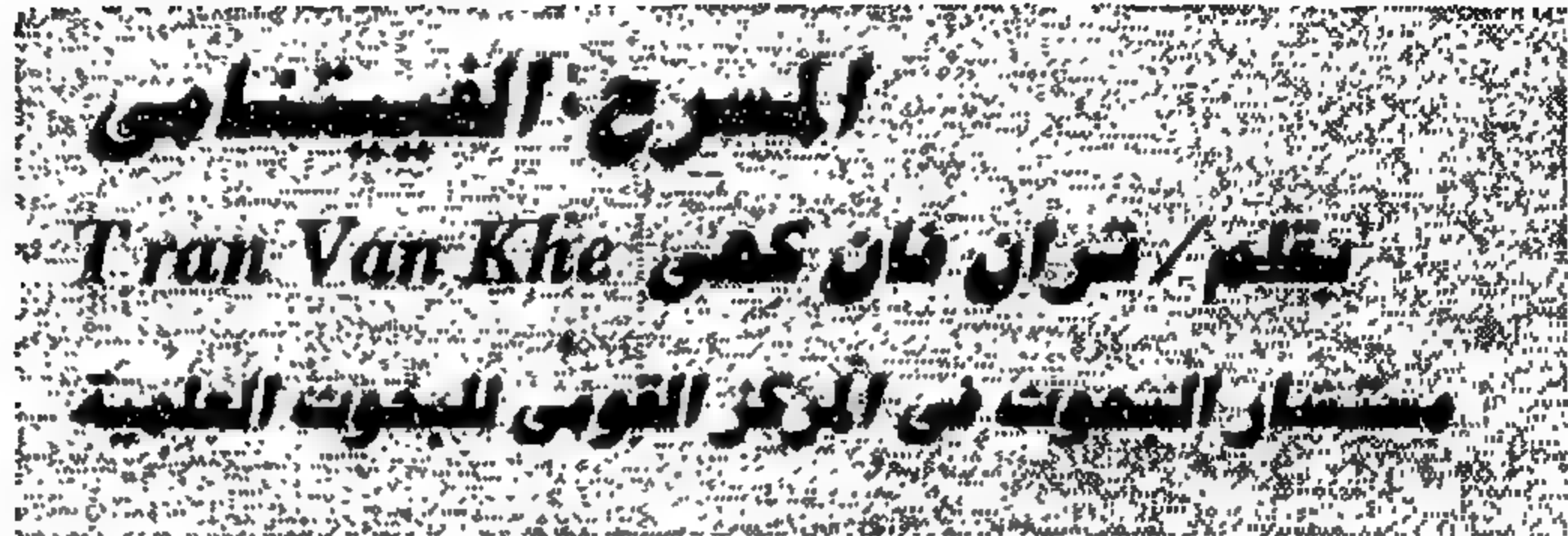
جاڤا : ماريونىت وايانچ كوليت



مارجونيت وايانچ جوليك : جاتوتكا تڭا



بالي : تراما البارونج : رالحنا



٩- المسرح التراثي الفيتنامي

يطلق على المسرح التراثي الفيتنامي اسم هات بوي hat boi ، أو هات بوو hat boو أو هات توونج hat tuong ، وكلمة هات hat تعني يغني ، وهي كلمة نجدها في جميع المصطلحات المتعلقة بمختلف أنواع المسرح الفيتنامي ، فهناك مثلا ال هات تشيو hat cheo (المسرح الشعبي) والهات كاي ليونج hat cai luong (المسرح المجدد) . وليس لكلمة بوي boi أى معنى ، إلا أنها مشتقة دون أدنى شك من كلمة بو bo التى تعني خطوة فى اللغة الفصحى الفيتنامية ، أو تعني إيماءة فى اللغة الشعبية . ويمكن ترجمة هات بو hat bo حرفيا الى يغني سائرا أو يغني مؤديا إيماءات . وتعني كلمة توونج مسرحية ، على أن المسرح التراثي معروف أكثر تحت اسم هات بوي hat boi .

بعد عرض تاريخي سريع ، سوف نشير الى التشابهات و الاختلافات بين المسرحين الفيتنامي والصيني .

وفقا لعدد من المؤلفين ، يعود أصل المسرح الفيتنامي الى تعاليم أحد أتباع الطاوية * من الصينيين الذى نقل الى فيتنام فن المسرح الصيني فى القرن الثانى

* فلسفة دينية مبنية على تعاليم لاوتسو الصينى فى القرن السادس قبل ميلاد المسيح . (المتريجة) .

عشر تقريبا تحت حكم أسرة لي Ly . وقد حفظ تاريخ فييتنام اسم أحد الممثلين من جيش الديوين Yuen ، وهو لي يوين كي الذي أسره جنود الجنرال تران هونج داو أثناء معركتهم ضد الديوين فيما بين عامي ١٢٨٤ و ١٢٨٨ فعلمهم أغان ورقصات المسرح الصيني . وقد أعجب البلاط الملكي بالمسرحية التي قدمها هو وفرقة باسم ملكة الغرب. (١)

هكذا أدخل الصينيون فن المسرح الى فييتنام ، في نهاية القرن الثالث عشر بشكل مؤكد . وكان وقتها مقصورا على الملوك وموظفي البلاط الملكي ، وكانت عروضه لا تتم إلا في القصور الملكية . أما الشعب ، فكان يشاهد المسرح الشعبي الذي تعود جذوره الى أسرة الترآن Tran . (٢) ففي عام ١٣١٠ كان ينبغي نقل نعش الملك الأب تران تان الى مدينة لونج هونج (٣) ، إلا أن الشعب قد تكتل حول موكبه ، وبفضل غناء ترينه ترونج تو مقطوعة لونج نجام (استدعاء التنين) في بلاط تيين ترى مع الجنود الذين يقودهم ، تجمع الشعب حوله لمشاهدة هذا المنظر، فاستطاع موكب النعش أن يمر من أبواب القصر بعد أن كان ذلك مستحيلا ويقال أن الجنود ظلوا يغنون أيضا أثناء مسيرة الموكب في الشوارع الى المقبرة (٤) ونتيجة لذلك ، أخذت العائلات الثرية تقلد هذه الممارسة للتشبه بموكب الملك الأب ، مستأجرين فرقا من المغنين الفوونج تشيو بوي (٥) . ويقال أن في هذه الممارسة جذور الهات تشيو الذي لا يمثل السمات الأساسية للمسرح الحقيقي إلا بداية من النصف الثاني للقرن الثامن عشر (٦) . ولا شك أن المسرح الذي يصفه بارون في مقاله بعنوان وصف التونكيين المنشور في الجزء الثالث من مجموعة تشيرشيل عام ١٧٣٢ ، وفي الجزء التاسع من التاريخ الغام للرحلات عام ١٧٥١ ، هو نفسه الهات تشيو. (٧)

يتكون الهات تشيو من عرض للمسرح الشعبي ومن رقصات يقوم بها الـآ-داو-، وهم مغنون وراقصون محترفون - وخاصة رقصة مصابيح الزهور . وكان المسرح التراثي يقدم عروضه فقط على شرف البلاط الملكي بنجوين حيث الأسياة الحقيقيون لجنوب فييتنام القديمة . وكانت العروض تقدم في قاعات الاحتفالات، حتى شيد أول مسرح في بداية القرن التاسع عشر تحت حكم الامبراطور جبالونج (١٨٠٢-١٨٢٠) ، وكان ملحقا بالقصر الملكي لهوي (٨) . وقد اهتم حكام أسرة نجوين (١٨٠٢-١٩٤٥) بالمسرح التراثي مثل أجدادهم

وتحت حكم مينه مانج (١٨٢٠-١٨٤٠)، كان معلم الغناء والباليه فى الفرقة الرسمية صينيا اسمه كانج كونج هيو . أما الامبراطور تودوك فقد دعا المثقفين للتعاون معه بهدف كتابة مسرحيات جديدة ^(٩)، ومن بعده كان الامبراطور تانه تاى (٨٨٩-١٩٠٩) متحمسا للغاية للمسرح ، ولم يتردد فى القيام بنفسه بأحد الأدوار فى مسرحية ^(١٠).

وتكونت فرق من المسرح التراثى لتقدم عروضاً للجمهور مع بداية القرن التاسع عشر. ^(١١) وبالفعل قدمت سلسلة من العروض فى قرى متباعدة جدا ، حتى عشية الحرب العالمية الثانية عندما حل محل المسرح التراثى المسرح الجديد المسمى بالمسرح المجدد والذي ولد عام ١٩١٨ فى جنوب فييتنام ^(١٢). وتعد أهم التجديدات الرئيسية لهذا المسرح المجدد (ومؤسسه هو تونج هودينه ^(١٣)) هى استخدام الستار والديكورات الخاصة ، وابداع مسرحيات جديدة مستوحاة من التاريخ الفييتنامى وليس الصينى ، الى جانب روايات الفييتنامية ، وكذلك القطيعة مع التراث الذى كان حتى ذلك الوقت مكرسا من قبل المسرح ، واستخدام الموسيقى المسماة موسيقى الهواة، وهى الأهم . منذ ذلك الوقت تكونت فرق أخرى (بلغ عددها ٢٣٧ فرقة بين عامى ١٩١٨ و ١٩٥٣) ^(١٤)، إلا أن كثيرا منها قد اختفى سريعا بما أن تأسيسها كان راجعا الى الرغبة العابرة لممثليها الرئيسيين .

فى عام ١٩٢١ ، تم عرض مسرحية بن تونج المستوحاة من مريض الوهم لموليير للمرة الأولى فى هانوى، وحقت نجاحا كبيرا بين المثقفين ^(١٥). وفى حوالى عام ١٩٣٥ ، قدمت جمعية أصدقاء الفن التى أدارها كلود بوران Claude Bourin وهو ممثل فرنسى ، إعدادات أخرى لكوميديات موليير ، وخاصة مسرحية البخيل .

بعد أن كانت الشخوص الفييتنامية ترتدى الأزياء الفييتنامية وتتحرك فى ديكورات فييتنامية ، فشلت جهود جمعية أصدقاء الفن فى اقناع الجمهور بصدقها فى الجنوب ، كما فشلت فى ذلك أيضا لحشبة المسرح التانكينية فى الشمال . وكان الجمهور يقاطع العروض التى لا تحتوى غناء ولا موسيقى ، وما زال يفعل كذلك حتى الآن . لذلك فما زال المسرح المجدد فى الغرب والمسرح الشعبى بعد اصلاحه فى الشمال ينتصران على جميع المسارح الأخرى فى فييتنام .

ولا تسمح الوثائق التي تحت أيادينا الآن بتكوين صورة شاملة لجميع أنواع المسرح في فييتنام . وفي مقالى هذا ، سوف أشير الى التشابهات والاختلافات بين هذا المسرح التراثى والمسرح الصينى الكلاسيكى الذى أدى إليه . وسوف نلحق هذا ببعض المعلومات الإضافية عن المسرح المجدد والمسرح الشعبى .

التشابهات بين المسرح التراجي الفيتنامي والمسرح الصيني

يندهش المتفرج الأجنبي فور ملاحظته التشابه بين المسرح الصيني الكلاسيكي والهايات بوى الفيتنامي .

في الواقع ، تحمل تيمات المسرحيات والتنظيم المادي للمسرح الفيتنامي (خشبة المسرح والأزياء والماكياج) والأداء التمثيلي وتقنية الممثلين بصمة المسرح الصيني .

أ - المسرحيات

قدم تاريخ الصين ، لاسيما فترة الممالك الثلاثة المحاربة (في القرن الثالث الميلادي) ، الى المؤلفين الدراميين الفيتناميين مادة لأعمالهم ، كما يبدو لنا من خلال المسرحيات التي تركها داو تان (١٨٤٦ - ١٩٠٩) المؤلف الأكثر شهرة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، ومنها الجنرال كوانج يو يعبر حصون الحدود وقاعة عطر السانتال وتاريخ تنصيب الآلهة .

وقد كتبت جميع تلك المسرحيات باللغة السينو - فيتنامية التي لا يفهمها إلا المتعلمين ، وكانت أحداثها دائما متكررة حيث ينال الخيرون الثواب ، ويعذب الأشرار ، ويعود الملوك الى عروشهم التي هدهما الخونة للحظات ، هؤلاء الخونة الذين يقتلون في النهاية على يد الأوفياء . وفي الدراما الفيتنامية ، ليس للعنصر الديني أهمية كبيرة . أما القيمة الجوهرية فهي مدح الولاء الى الملك ، يليه المشاعر الأخرى مثل الحب الأبوي ، والحب بين الأزواج . وفي مسرحية عشر الآف أداة ثمينة ، لا يتردد البطل في أن يقتل نفسه ، ويحرق ابنه لأنه خائن للوطن . ومع بعض الاختلافات البسيطة ، تدور المسرحيات كلها كما يلي : يصل بعض الخونة الى البلاط الملكي لينتزعوا العرش . تهرب الملكة الحبلى بمصاحبة بعض الموظفين المخلصين . في طريق المنفى ، تلد ولي العهد ، الذي يستعيد العرش فيما بعد بمساعدة الأوفياء له ، ويعاقب الخونة .

في بداية كل عرض ، يوجد برولوج يقدم فيه ممثل الاطار الزمني والمكاني للدراما . وغالبا ما يتواجد معه ممثل من مستوى ثان ليحيط توقع المتفرجين بداية العرض بسبب وجود ممثلين .

ب - الممثلون و أدوارهم

فى البلاط الملكى لـهوى ، نحو نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، لم يكن عدد الممثلين فى الفرقة الرسمية يقل بأى حال من الأحوال عن ثلاثمائة ممثل وعازف موسيقى . وقد كانوا مختلطين بالجنود ، فقد كان أفضل الممثلين حاصلين على رتبة كابتن ، وكانوا يكسبون عشرة أضعاف ما يكسبه الكومبارس . أما الفرق الشعبية فكان عددها أقل ، ولم يزد عدد الممثلين والممثلات فيها عن عشرين ، وغالبا ما كانوا يحرمون من تقدير المجتمع ويعيشون فى ظروف سيئة .

وتتنمى الشخوص المسرحية الى جميع طبقات المجتمع الفئيتنامى القديم ، فمنهم الملوك والملكات والأمراء والمتعلمين والخدام والجنود ، كما كانت هناك أيضا أدوار للعباقرة والخالدين ... الخ .

وتتنمى الأدوار الرجالية المسماة كيب Kep الى التشينج cheng فى المسرح الصينى ، وهناك أيضا الـ كيب فان Kep van (دور مدنى) والـ كيب فو Kep vo (دور عسكري) وهما يمثلان الـ ون تشينج Wen cheng والـ أو تشينج Ou cheng فى المسرح الصينى . وكذلك تنتمى الأدوار النسائية الـ داو dao ، وأدوار المهرجين هي he والمحاربين تويونج tuong الى الـ تان tan والـ تشو tchou والتشينج tcheng فى المسرح الصينى . أما أدوار العواجيز لاو lao فتشكل فئة خاصة .

ج - خشبة المسرح والأكسسورات

مثلا فى المسرح الصينى ، ينبغى أن يتجه إنتباه الجمهور الى الممثلين فقط لذلك فخشبـة المسرح - وهى عبارة عن منصة مساحتها ثلاثة أمتار وارتفاعها أربعة أمتار - محرومة من أية ديكورات سوى قطعة من القماش الأحمر أو الأزرق المستخدم كخلفية . ويدخل الممثلون الى الخشبة ويخرجون خلال بابين جانبيين . ويمكن استخدام بعض المقاعد أو الكراسى الصغيرة ومنضدة للتعبير عن منزل عائلة برجوازية ما ، أو عن منزل أحد الطلبة الفقراء .

ويمتد مفرش مطرز بصورة للتينيات على المنضدة عند الإشارة الى أن المشهد يجرى فى قاعة العرش الملكى . أما إذا رفع المفرش وحلت محله أوراق الشجر وفروعها فوق المنضدة والمقاعد ، فإن ذلك يشير الى تحول القصر الملكى الى غابة

كثيفة . ويمثل وجود مقعد فوق المنضدة بزوغ جبال ضخمة ، وإذا أمسك الممثل بلفتين من القماش الأبيض رأسيا - ومرسوم عليهما عجلة - فإن ذلك يمثل العربية الملكية . وإذا أضفنا الى ما سبق مجدافا يمثل رسو سفينة ، وبعض الأسلحة الخشبية المطلية باللونين الأحمر والفضي ، وبعض الألواح متعددة الألوان ، وقطعة قماش أحمر ملفوفة في أنابيب من خشب البامبو (تمثل رسالة خاصة أو ملكية) ، لوجدنا أمامنا تقريبا جميع أكسسوارات المسرح التراثي الفيتنامي .

د- الأزياء

وفقا لمحاكاة النماذج الصينية ، تتنوع الأزياء بقدر كبير ، ويتباين ثراؤها مع تواضع الأثاث ، فرداء الملك مطرز بصورة تنين طويل يرفع رأسه الى أعلى وله خمسة حوافر ، أما رئيس الوزراء فرداؤه المطرز بصورة التنين يضم أربعة حوافر فقط ، ومن بعده تجيء قبعات المحاربين ودروعهم ذات الأشكال المتنوعة المزينة بريش الطاووس أو بالكرات الصغيرة ...

هـ- الماكياج

مع بعض التنويعات في التفاصيل ، يتطابق الماكياج هنا معه في المسرح الصيني ، فالطييون والمخلصون للملك يطلون وجوههم باللون الأحمر ويضعون ذقنا مستعارا بثلاثة أطراف . ويقتصر اللون الرمادي أو الأبيض ، والذقن المستدير على شخوص الخونة (١٨) ويطلو الحاربون وجوههم باللون الأبيض مع خطوط سوداء وحمراء ، ويضعون ذقنا من العليق . أما العباقرة الأشرار فكانت عيونهم ترسم على شكل جرس صغير .

و- الإيماءات والسلوك

وتعتبر مؤسلة وخاصة للمواضعات مثل المسرح الصيني . ويتم التعبير عن الرضا والمفاجأة والحيرة من خلال حركات الأكمام والخطوات واللعب باليدين وبالمروحة ، كما يتم ذلك من خلال الملامح أيضا . ويميز أسلوب الضحك بين الرجل الوفي والخائن ، وبين المدني والعسكري . وتشير ضربة السوط على الحذاء الى انطلاق الحصان ، أما تجرع خمر الأرز فيتم التعبير عنه بإبعاد الذقن ، وحمل فنجان خشبي فارغ الى الشفتين ، وأداء إيماءة تعني إلقاء بقية المشروب وراء الظهر

ثم القنهد تعبيرا عن الرضا . ويعنى رفع الذراع الأيمن أمام العينين ثم الإشاحة بها الى اليمين ، ذرف دموع . وكذلك ، يعبر عن الولادة عن طريق وضع اليدين على جانبي الجسم والقيام بتعبيرات مضحكة على الوجه ، ثم الجلوس على خشبة المسرح وجمل عروسة خشبية بين الذراعين غالبا ما تكون تمثالا صغيرا لأونج لانج ong lang العبرى رب المسرح .

ويرمز الى المعارك عن طريق التقاء سيفى إثنين من الجنرالات . ويتم تنظيم جميع الحركات والتحكم فيها قبل حدوثها .

ما زال الممثلون الفيتناميون يستمدون فنهم حتى أيامنا هذه من تراث المسرح الصينى ، إلا أن المسرح الفيتنامى يتميز عن أصله الصينى بعدد من السمات .

الاختلافات بين المسرح الفيتنامي والمسرح الصيني

أ - المسرحيات : المضمون والشكل

الى جانب المسرحيات التي تدور تيماتها حول الحروب في تاريخ الصين ، توجد مسرحيات تم تأليفها وفقا لتيماث تاريخ فييتنام أو حتى وفقا لبعض الروايات الفيتنامية ، مثل مسرحيتي هوا تيين Hoa Tien (الورقة ذات الحرف المزهر) وتهو تشونج نو نويوك Thu chong no nuoc (الإنتقام لزوجها وخدمة وطنها) لهوانج تانج بي Hoang tang Bi ومسرحية لوك فان تيين Luc Van Tien (وهو إسم البطل الرئيسي لرواية من روايات نجوين دينه شيو Nguyen dinh chieu) لـ دانج لي نجهي Dang le Nghi. وقد حاول هذا الأخير أن يحدد مدة العرض المسرحي بثلاث أو أربع ساعات ، فقبل محاولته هذه ، كان يمكن أن تمتد عروض الترونج فو Tuong Pho (المسرحية النهر) الى عدة أسابيع .

كان نص المسرحية يكتب باللغة السينو- فييتنامية الفصحى . لكن إحتلت اللغة الدارجة فيما بعد أهمية متزايدة ، وكانت عبارات الهات نام hat nam (وهي أغنيات فييتنامية أو أغنيات من نسق النام Nam) مكونة من أبيات شعرية مكتوبة باللغة الدارجة .

ب - الموسيقى

تعد الموسيقى السمة الأساسية التي تميز المسرح الفيتنامي عن قرينه الصيني . وتتألف الأوركسترا من ستة عازفين لآلات مختلفة يجلسون في معظم الأحيان الى يسار المتفرجين على خشبة المسرح .

١- يمكن اعتبار عازف الطبله بمثابة العازف الأول للأوركسترا وقائدها ، فهو الذي يعطى الإشارة الى العازفين . ويقوم بالعزف على الترونج تشيين Trong chien بالتحديد ، وهي طبله المعركة ، وذلك لضبط إيقاع العبارات الملقاة ، وللمصاحبة الأناشيد ، كما يقوم بالعزف أيضا على آلة الترونج بات كو Trong bat cau ، وهي طبله صغيرة من الجلد المشدود ، وعلى الترونج كوم Trong com ، وهي طبله منتفخة ذات سطحين جلديين للقرع عليهما . وبعد هذا العازف أهم موسيقى في الأوركسترا كلها .

٢- العازف الموسيقى الثاني هو عازف آلة الأوبوا Ken ، ففي المسرح الصيني تعتبر الآلة النغمية الأساسية هي الهوكين hou kin ، وهي تشبه الكمان لكنها تحتوي وترين فقط ، أما في المسرح الفيتنامي ، فتقوم الأوبوا (hautbois) برسم نغمات الهات كلاتش hat klach (الأغنيات الصينية) .

٣- يعزف الموسيقى الثالث آلة الفلوت الرعوية أونج ساو ong sao ، إلا أنه يبدو أن تلك الآلة لم تعد تشترك في أوركسترا المسرح التراجي منذ عام ١٩٣٠ .

٤- يعزف الموسيقى الرابع الكمان ذا الوترين (دون كو don co) ، وهي آلة لا غنى عنها للمسرح الفيتنامي حتى إن لم تكن على القدر نفسه من أهمية الأول هو eul hou في أوركسترا المسرح الصيني .

٥- ويعزف الخامس آلة الهارب ، سواء تلك التي تحتوي ثلاثة أوتار (دون تام don tam) ، أو التي على شكل قارب (دون تي با don ty ba) ، إلا أننا لم نلتق كثيرا بهذا النوع الأخير في عروض المسرح التراجي ، واقتصر لقائنا على آلة الهارب الصغيرة (دون دوان don doan) .

٦- أما العازف السادس فيستخدم آلاتين ذات بركشن معدني ، وهما الجونج gong والصنج (chap cha) .

وغالبا ما تكتفي الفرق الصغيرة بثلاثة عازفين ، هم عازف الطبلية وعازف الأوبوا وعازف الكمان . ويقوم العازف الأول بالقرع على الطبلية بالعصا الممسوكة في اليد اليمنى ، وعلى الجونج gong بالعصا الممسوكة في اليد اليسرى .

ويتألف ريرتوار المسرح التراجي من النوى لوى noi loi (ابتهالات) والهات كهاتش hat khach (أناشيد صينية) والهات نام hat nam (أناشيد فيتنامية أو من نسق النام Nam) والتهان than (نواح) والهات باى hat bai (أناشيد خاصة ببعض الأدوار ، مثل أناشيد الخالدين ، وأناشيد المجانين وأناشيد السحرة... الخ) . والهات نيو hat nieu (أناشيد متنوعة) .

أ - نوى لوى *Noi loi* (ابتهالات)

هناك أربعة أنواع رئيسية من النوى لوى

١- لوى تويونج *loi tuong* (ابتهال المسرح) وهو نص مكتوب باللغة السينو-فيتنامية الفصحى فى شكل أدبى من النثر المسجوع . ويلقى ابتهالات اللوى تويونج ممثل (أو ممثلة) عند تقديم نفسه الى الجمهور ، أو عند شرحه موقف ما . وتعزف وتريات الأوركسترا - بمصاحبة الفلوت إن وجدت - مقطوعة نجو دوى ها *Ngu doi ha* (الخمس أجوبة ، المقطوعة الثانية) . وتستخدم آلة الطبللة والآلات ذات البركشن فقط لتحديد الوقفات . كما يستخدم الممثل صوت القرار ملقيا الكلمات بنبرة واضحة على نفس ارتفاع مفتاح كسو *xu* أو مفتاح أو *u* الأوكتاف فى الموسيقى المصاحبة (١٩) .

٢- لوى بوب *loi bop* (ابتهال بالأسلوب العنيف) ويوجد فى المقطوعات القديمة (لوان فيتيت *Loan Viet*) . وهو نص مكتوب باللغة الفصحى فى شكل النثر الأدبى ، ويدور حول امتعاض شخص ما ، أو اهانة محاربين كل للآخر فى ميدان المعركة يتلوها ابتهالهما . وتصاحب الاوبوا والطبللة والصنج الممثل .

٣- لوى نام *loi nam* (ابتهال حزين) . وهو نص ربما يكتب باللغة الفصحى أو باللغة الشعبية فى شكل النثر الأدبى المسجوع ، بمصاحبة وتريات تعزف مقطوعة نام آى *Nam Am* (نواح الجنوب) أو مقطوعة زوان نوو *Xuan nu* (الفتاة الشابة الربيعية) أحيانا . وتلقى ابتهالات اللوى نام بعد الدتهان *Than* (نواح) وقبل أن تغنى الهات نام *hat nam* (أناشيد من نسق البنام *Nam*) .

٤- لوى دام *loi dam* (الكلام الدارج) . وهو نص مكتوب باللغة الدارجة ويمكن أن يرتجله الممثلون دون مصاحبة من الموسيقى .

ب - الهات كهاتش *hat khach* (أناشيد صينية) (٢٠) .

وتنقسم الى أربعة أنواع

١- الهات كهاتش بمعناه المتعارف عليه . وهى أبيات من سبعة أجزاء شعرية مكتوبة باللغة الفصحى ، ويتم غناؤها من خلال فرد يذهب الى العاصمة

ليشارك في مسابقة ما ، أو محارب يحرس الحدود ...الخ. وتصابح الأوركسترا بكاملها هذا النشيد ، بينما تلعب الأوبوا بالتحديد دورا أساسيا .

٢- الكهاتش بهو Khach Phu أو الكهاتش بهولوك Khach Phu luc ، وهو نفس النشيد السابق لكن في شكل حوار .

٣- الكهاتش تو Khach tu ، وهو نشيد الموت القائم على نفس نغمات الهات كهاتش بمعناه المتعارف عليه ، إلا أنه يحتوى على إيقاع أكثر بطءً ، كما تختلف مفاتيحه التزيينية قليلا عن هذا الأخير .

٤- الكهاتش تاوما Khach Tau ma (نشيد الحصان الذي يجرى) ، وهو نشيد المطاردة ، وإيقاعه سريع .

ج- الهات نام hat Nam

(أناشيد فييتنامية أو من نسق النام Nam)

وهي تتكون في أغلب الأحيان من أزواج من الأبيات المكتوبة باللغة الدارجة ، وتنتمي المقطوعات الموسيقية التي تصاحبها إلى نسق عروض النام Nam الذي يعبر عن السكينة والشجن أو الحزن .

١- نام زوان Nam Xuan . وهو نشيد لا يعبر عن الحزن ولا عن الفرح ، فهو يغنى لمن يعد نفسه للقيام برحلة طويلة ، أو للتنزه ، أو لمن يفكر ويتأمل بصوت عالٍ . وتعزف الأوركسترا هنا مقطوعة نام زوان Nam Xuan (الربيع الجنوبي) . أما الطبل فتحدد السلم الموسيقي وفقا لنموذج إيقاعي محدد سلفا .

٢- نام دى Nam di (سائرا) .

وهو نشيد حزين ذو حركة موسيقية معتدلة ، يغنيه من يشعر بالشجن .

٣- نام تشاي Nam Chay (عدوا) .

وهو نشيد ذو حركة موسيقية سريعة ، يغنيه من يشعر بالحزن ، مثل من يطارده قاطعو الطريق ، أو نمر ، أو مثل ملكة هاربة يطاردها جنود الطاغية ، فتغنى النام تشاي Nam Chay .

وتنتشر أناشيد النام Nam هذه بالتحديد في جنوب فييتنام ، أما في الوسط في الشمال فنستطيع أن نميز وجود تلك الأناشيد :

Nam bang , Nam Xuan للمواقف السعيدة

Nam ai , Nam thuong للمواقف الحزينة

Nam dung للمواقف غير السعيدة ولا الحزينة

د - تهان *Than* وأوان *Oan* (نواح)

هي صرخات متنوعة تعتبر بمثابة الغناء غير الموزون . والتهان *than* عبارة عن أبيات شعرية مكتوبة باللغة الفصحى ، على عكس أبيات الأوان المكتوبة باللغة الدارجة .

هـ - هات باي *hat bai*

وهي أناشيد خاصة بأدوار معينة ، أو بمواقف خاصة مثلما أشرنا آنفا .

و - هات نيو *hat nieu*

منذ المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر ، أخذ المسرح التراثي الفيتنامي يتميز بوضوح عن قرينه الصيني بسبب إستخدامه المتزايد للغة الدارجة في نصوص مسرحياته ، وبسبب تنوع تصميمه للماكياج ولأزياء الممثلين وتقنياتهم ، ولسبب أخير شديد الأهمية ، وهو اختلاف موسيقاه عن موسيقى المسرح الصيني السى بي *si pi* والأول هوانج *hoang eul* . وما زالت بعض صفوف الممثلين والممثلات المسرحيين النادرين تتناقل هذا التراث المسرحي حتى يومنا هذا رافضين أى تنازل من أجل تجديد المسرح الكلاسيكى . ومع ذلك فأمام النجاح الهائل للهات كاي لونغ *hat cai luong* (المسرح المجدد) ، أدخلت فرق مسرحية تراثية كثيرة فقرات من المسرح المجدد الى مسرحياتهم الكلاسيكية ، حتى أطلق على ذلك المزيج الفني هات بوى بها كاي لونغ *hat boi pha cai luong* (المسرح التراثي والمسرح المجدد ممزوجين) .

وعلى عكس ما يحدث حالياً في الهند حيث تدعم الدولة الحركة المسرحية في الوقت الذى يبدأ فيه مسرح الهواة فى تقديم أفضل المسرحيات الكلاسيكية الى أهل الأقاليم كما قالت السيدة / أوبوييه Auboyer فى مداخلتها عن المسرح الكلاسيكى فى الهند - حيث ما زالت فرق مسرحية كلاسيكية عديدة تحفظ التراث بإصرار - فإن المسرح الفيتنامي التراثي فى طريقه الى الانقراض دون أن يستفيد من أى

دعم حكومي . ومما لاشك فيه أن الدولة قد شجعت الحركة المسرحية في الشمال عامة ، إلا أن المسرح الشعبي هات تشيو hat cheo قد عرف حركة كبيرة من الإصلاح والتجديد بشكل خاص . وفي جنوب فييتنام ، أصبح المسرح المجدد يحتل جميع قاعات العروض المسرحية . ولم يعد هناك إلا قاعة واحدة مخصصة للمسرح التراثي مينه تو Minh to الذي يديره أولاد باو تهانج Bau thang .

ولا شك أننا ضد المحافظة في المجال الفني ، إلا أننا مع ذلك كنا نأمل أن يحافظ الشعب الفيتنامي على أفضل ما في تراثه قبل أن يستورد من الخارج ما يظنه أفضل .

٢- المسرح الشعبى المجدد

(هات كاي لونغ hat cai luong)

ما زال المسرح المجدد الذى ولد عام ١٩١٨ ، يحتفظ بإعجاب الجماهير بعد مرور أربعين عاما على وجوده فى جنوب فيتنام . وعلى الرغم من أن مولده لم يكن ناتجا عن تأملات طويلة ، بل كان من فعل صدفة سعيدة ، إلا أن هذا المسرح كان يرد على حاجة عميقة لدى الشعب الفيتنامى للخروج من أطر الموروث الصارمة سعيا وراء التجديد فى جميع مجالات الفن ، من تصوير وموسيقى ومسرح .

فى يوم من أيام عام ١٩١٨ ، قام بعض المغنيين ومعهم السيدة بادينه Ba Dinh بالغناء ونزف الموسيقى تحت قيادة رب المنزل نائب مدير مقاطعة تونج هون دينه ، وهو واحد من أشهر مثقفى فينه لونغ (إقليم يقع على بعد مئات الكيلومترات من سايجون) . وكانت المقطوعات التى قاموا بأدائها تنتمى إلى موسيقى الهواة ، وهى موسيقى حجرة يؤديها مجموعات من الهواة فى التجمعات الخاصة ، تحكى مغامرات شخص حزين على لسان مغنٍ أو مغنية بمصاحبة عازفين موسيقيين يحددون السلم الموسيقى باستخدام صنج خشبى . أما فى حفل السيد تونج هون دينه فقد أدى المقاطع الكلامية عدة أشخاص بمساعدة ... ايماءات وحركات تحكمت فيها الظروف بشكل بسيط وطبيعى ، وهكذا ولد الهات كاي لونغ hat cai luong (٢١) وكان ينبغى الانتظار حتى حلول الأمسية المسرحية المنظمة لصالح قرض الهند الصينية ، حتى نشهد فى ليلة ١٥ نوفمبر عام ١٩١٨ العرض الجماهيرى الأول لإحدى مسرحيات المسرح المجدد ، وقد كانت مسرحية القرض الوطنى ذات الأربعة فصول ، والتى كتبها واخرجها السيد / تونج هون دينه (٢٢) وقد حث الإستقبال الجماهيرى المتحمس لهذه المسرحية المستوحاة من موضوع حقيقى وليس من تاريخ الصين ، المنظمين لإقامة عروض أخرى فى سادك وفونج ليم (مناطق مجاورة لفينه لونغ) . وهكذا قدم السيد / اندريه تهان فى برنامج السيرك التابع له مسرحيات قصيرة من المسرح المجدد . كما كون السيد / تهام ناى تو بالتعاون مع مسابقة السيد / تروونج دوى توان ، ومع بعض الممثلين والممثلات فرقة وصلت شهرتها إلى أقصى القرى فى فيتنام بأسرها بفضل الاسطوانات التى سجلت لعروضها من قبل شركة باتهى حوالى عام

١٩٢٣

علام يقوم تجديد المسرح التراثى ؟ إنه يقوم على العناية بالتنظيم المادى لخشبة المسرح بشكل أكبر ، وعلى التغيير الكامل فى مضمون المسرحيات وشكلها ، وكذلك على تعديل تقنية التمثيل ونقل موسيقى الهواة الى خشبة المسرح .

التنظيم المادى لخشبة المسرح

فى مسرح كوانج لاك فى هانوى ، أدخل تران دوك ترونج استخدام الديكورات المجهزة للمسرح والستار الذى كان يسدل فى نهاية كل فصل من المسرحية . ودارت جميع محاولات التجديد هذه فى الجنوب الذى يعتبر بمثابة مهد المسرح المجدد . وهكذا أخذت الأكسسوارات تزداد شيئا فشيئا و أصبحت الأزياء أكثر تنوعا . أما اليوم فى المسرحيات الحديثة ، فعندما يحتاج العرض الى مراوح كهربائية وأجهزة تليفونية وآلات كاتبة أو جرائد ، فإن كل ذلك يوضع على خشبة المسرح . ومنذ عام ١٩٣٨ ، استخدمت بعض الفرق المسرحية الكهرباء لإدخال مؤثرات سحرية مثل الصاعقة والطيران وتحولات الخالدين وتمظهرات القدرات الخارقة للآلهة . وقد تم تعديل الأزياء تعديلا كبيرا ، فقد تخفف المحاربون من أزيائهم الثقيلة ، وكذلك أصبح الممثلون يرتدون ملابس أوروبية فى العروض الحديثة . وحاليا ، تشبه خشبة مسرح المسارح المجددة المسرح الأوروبى فى الأقاليم بما فيه من اضاءة كهربائية وديكورات واكسسوارات مجهزة للمسرح .

مضمون وشكل المسرحيات

أصبح المؤلفون يستمدون تيمات مسرحياتهم من تاريخ فييتنام ورواياتها أو من الروايات الأجنبية وليس من تاريخ الصين ، بل أنهم كثيرا ما أصبحوا يبتكرون بأنفسهم سيناريوهات لمسرحياتهم .

هكذا ترك الولاء الى الملك - الذى كان من المستحيل اغفاله فى مسرحيات المسرح التراثى - مكانه للحب و للوطنية والعبادة الدينية . وأصبحت المسرحيات التى تتعدى مدتها ثلاث أو أربع ساعات تنقسم الى أربعة فصول أو ثلاثة باستخدام الستار وتغيير الديكور فى كل فصل . وكانت هذه المسرحيات تكتب باللغة الفيتنامية التى يفهمها كل الشعب ، وكان بعض المؤلفين يستخدمون النثر المسجوع ، بينما استخدم آخرون النثر العادى . وكان لكل فرقة كبيرة مؤلف ،

درامى خاص بها ، وقد كتب كبار الممثلين ومديرو الفرق مسرحيات ذات قيمة عالية إلا أن مسرحيات المسرح المجدد غالبا ما تكون ضعيفة التأليف .

تعديلات تقنية التمثيل

تم التخلي عن صوت القرار ، وأصبح الممثلون و الممثلات يبتهلون بصوتهم الطبيعي دون أية ايماءات رمزية أو حركات مؤسلبية . وفي بعض المسرحيات كان السوط ما زال مستخدما للتعبير عن الحصان ، إلا أن المجداف لم يعد يرمز الى الرسو . فقد أصبح المتفرجون يشاهدون فوق خشبة المسرح قاربا خشبيا يرسو مشدودا الى حبل لا يمكن رؤيته . وحتى يبكى الممثلون عليهم أن يذرفوا دموعا حقيقية أو يلجأوا الى الحيل المسرحية المعتادة .

وحتى فى المسرحيات التاريخية كان ينبغي أن تكون الايماءات شديدة البساطة ، أما فى المسرحيات الحديثة فينبغى على الممثلين أن يكونوا طبيعيين للغاية ، ويقودهم فى حركاتهم وتعبيرات وجههم مخرج مسرحى لم يكن دوره معروفا للمسرح التراثى . وكذلك يصمم معلم لرياضة الأسلحة مشاهد المعارك بدقة ومعها حركات الملاكمة والصفع .

إختلاف موسيقاه

ولا يختلف إثنان على أن التجديد الأساسى هو التخلي عن موسيقى المسرح التراثى واستخدام موسيقى الهواة التى تحتوى نسقين رئيسيين من العروض:

– نسق الباك Bac المعبر عن الفرحة والبهجة ، وأحيانا الجلال

– نسق الدنام Nam المعبر عن السكينة والحزن أو الشجن .

ويناسب ابتهاال الباك Bac ومسرحيات نسقه الموسيقى مثل لوتيو Luu Thuy وكيم تيين Kim Tien المشاهد السعيدة . أما ابتهاال آى Ai الحزين والمسرحيات المشتقة منه فتناسب المشاهد الحزينة . ولكى يبتهلوا ، فإن الممثلين لا يستخدمون صوت القرار حيث تختلف تقنية الابتهاال هنا عن تلك المستخدمة فى المسرح التراثى . وتم كذلك إستيحاء مقامات لحنية صينية وفرنسية لتلك الموسيقى . ومن أهم المسرحيات الجديدة التى ألقت فونج سو (ندم الماضى) المكتوبة عام ١٩١٩ ، وكذلك ألف تران كوانج كوون Tran Quang Quon سلسلة من المقامات اللحنية الجديدة المشتقة من الموسيقى التراثية .

وفي عام ١٩٢٧ ، كتب عمى عدة مسرحيات من المسرح المجدد لفرقة نسائية جميع ممثلاتها من النساء الشابات ، الى جانب سلسلة من الأغنيات الجديدة التي فتحت الطريق لتأليف أغنيات سعيدة . وعلى أية حال ، تعتمد موسيقى المسرح المجدد دائما على الريتوار الكلاسيكي لموسيقى الهواة .

أما اليوم فحال المسرح المجدد تدعو الى الرثاء . فعلى الرغم من تعدد فرقته إلا أن قليلا منها يستحق بالفعل أن يطلق عليه لقب المسرح المجدد . ومن المستحيل أن نعرف الرقم الدقيق لعدد تلك الفرق ، أما ممثلها فلم يتلقوا أى إعداد درامى ، بل اشتركوا مباشرة فى فرقة مسرحية ثم أخذوا يقومون بأدوار صغيرة . وبعد مضى وقت قليل ، وبفضل ارشادات المخرجين ونصح الممثلين القدامى ، وبفضل المجهود الشخصى و الممارسة اليومية قبل كل شىء ، يستطيع الممثل أن يقوم بالأدوار المهمة . ولا يقلقنا فى هذا الشأن قلة الممثلين والممثلات والمؤلفين الكبار ، بل يقلقنا غياب شباب من المسرحيين يستطيعون يوما أن يحملوا راية المسرح المجدد .

من الضرورى إذن أن نصلح حال المسرح التراثى الفيتنامى ، وأن نحى المسرح المجدد ، مما لن يتم بأى حال من الأحوال ، إلا بتطبيق سياسة حكومية فى هذا الشأن .

٣ - المسرح الشعبى فى فيتنام الشمالية

لقد تحدثنا فيما قبل عن مولد الهات تشو hat cheo فى حوالى القرن الرابع عشر ، وفقا لما نقلته لنا النصوص التاريخية ، الا أن الجذور الحقيقية لهذا المسرح ، وفقا لرأى عديد من المؤلفين ، تعتبر فى علم الغيب . (٢٢)

وحتى الآن ، لا يعرف أحد المعنى الدقيق لكلمة تشو cheo حتى إن كانت تعنى حرفيا مجذاف ، خاصة أن الممثلين يغنون وهم يمسون بمجذاف . (٢٣) ومع ذلك فمن المحتمل أن تكون هذه الكلمة مشتقة من كلمة أخرى تم تحريفها ، هى تراو trao التى تعنى سخرية (٢٤) ؛ وبذلك يكون مسرح التشو Cheo بالضرورة مسرحا ساخرا .

وكذلك من المحتمل أن تعنى كلمة تشو cheo التحية لاسيما أن الممثلين يحيون المتفرجين قبل العرض بأغنية أو أغنيتين . (٢٥) وعلى أية حال ، نستطيع أن نعتبر الهات تشو مسرحا ذا جذور شعبية فى شمال فيتنام بما لا يدع مجالا للشك .

وأثناء القرنين الأخيرين ، كانت مسرحيات الهات تشو تعرض في الأعياد الريفية أو في احتفاليات النجاح الدراسي ، وكذلك في الأماكن العامة .

وكان المتفرجون يشاهدون العرض واقفين أمام منصة ذات ارتفاع يصل إلى أربعة أمتار واتساع يصل إلى ثلاثة أمتار ، أو أمام ساحة أرضية حيث يؤدي الممثلون (الذي يتراوح عددهم بين خمسة وستة ممثلين) أدوارهم . وتنحصر أكسسواراتهم وأزيائهم فيما خلفته لهم الفرق التراثية وبعض البذل البسيطة والشعر والذقون المستعارة والمراوح . وتصاحب أناشيدهم آلات الطبل والصنج الخشبي والهارب ذي الثلاثة أوتار والفلوت الرعوية والكمان ذي الثلاثة أوتار .

ويرتجل الممثلون والممثلات أدوارهم باللغة الشعبية دون نص مكتوب (٢٦) ، مع امكان تضمين بعض الفقرات من اللغة الفصحى . وفي غياب الديكورات ، ومع فقر الملابس وبساطة الايماءات ، تقوم الأناشيد ذات الجذور الشعبية مقام ثراء العروض وتنوعها . (٢٧)

١- في المواقف السعيدة تغنى الساب Sap بتنويعاتها .

٢- في المشاهد الحزينة تغنى الباتهان bathan ثلاثة أشكال من: النواح ، أهمها ذلك الذي يتم في مشاهد لحاق محارب بجيشه عابرا فوق جسر بينما تنتظره زوجته في المنزل ، أو في مشاهد الشك والاتهام الباطل والحنين .

٣- يغنى الممثلون في مشاهد الحب السالش Salech بتنويعاته الثلاثة ، وأحيانا ما يغنون الهات كاتش hat cach خاصة في مواقف النجاح والفوز في المسابقات ...الخ .

٤- تغنى السامجيا Camgia والبينه تهاو binh thao والساب جوى Sapgoi والنوى لش noi lech في مشاهد المناقشات والاثارة والغيط .

٥- لبعض الأدوار أناشيد خاصة مثل ادوار المهرجين و المجنونات والعجائز والرهبان البوذيين .

الابتهالات

هناك عدة انواع من الابتهالات الى جانب تلك التى تنتمى الى النوى فات noi vat أو اللغة الدارجة ، ومنها :

١- النوى لوى noi loi : ابتهال فى ابيات شعرية ذات طابع جدى ، ويلقيها الفائزون فى المسابقات والبرجوازيون .

٢- النوى سوى noi Su : ابتهالات فى ابيات شعرية .

أ- سوتشوك Su chuc فى البرولوج .

ب- سوزوان Su Xuan المتسم بالفرجة .

ج- سوراو Surau وسوساو Su Sau المتسمان بالحزن .

د- سوفان Su Van المتسم بالطابع الجنائزى ، والذي يسبق النشيد الجنائزى هات فان hat van .

٣- النوى لونج noi lung للمشاهد الخفيفة .

وقد استعاد الهات تشو hat cheo شعبيته فى الشمال حيث شجعت الدولة دراسته ونشر أناشيده ورقصاته ومقطوعاته الموسيقية ذات الجذور الشعبية . وتمت كتابة مسرحيات جديدة تستخدم السمات المميزة للهات تشو hat cheo ، كما زاد عدد الآلات فى الأوركسترا الخاصة به .

أما النتائج التى وصل اليها هذا المسرح حتى الآن فمشجعة ، وإذا كانت كل اشكال المسرح فى فييتنام تستفيد من الدعم الحكومى فإننا نستطيع أن نأمل أن يتكون مسرح وطنى فى يوم ما تأسيسا على معطيات تراثية وعلى تجديدات مناسبة ، وهو أمل صعب المنال لكنه شديد الضرورة .

الهوامش

- (١) Dai Viet su ky taan thu (الذكريات التاريخية للفيت Viet الكبير بالكامل) في الشهر الأول من السنة الثالثة Dai tri (١٣٦٠). أمر الملك تران دوتون (١٣٦٩-١٣٤١) الأمراء والأميرات بتقديم عروض مسرحية في البلاط الملكي في إطار مسابقة فنية . وكان الملك هو الذي يحكم تلك العروض ويكافؤهما.
- (٢) Pham Dinh Ho: Vu trungtuy but , f 42
- (٣) Dai Viet Su ky toan thu Q 6,f 26.
- (٤) Pham dinh ho , op.cit. 43 .
- (٥) Dao duy anh, op. cit., p. 269
- (٦) Pham Dinh Ho ,op.cit., f 43
- (٧) Baron :Description du Tonquin; Histoire generale des voyages, t.Ix,p. 1.02.
- (٨) M.Lelievre:" Le theatre annamite", Revue France-Asie, decembre 1931,p.288.
- (٩) Doan Nong op . cit., p. 26.
- (١٠) Ibid .,p.27.
- (١١) M.Lelievre, op. cit.,p. 291.
- (١٢) Cf.le texte complementaire sur le theatre renove,p.215-219.
- (١٣) Nguyen van hanh : "Des verites qu'il importede retablir" ,La Depeche d'Indochine,n 2739 du 21 septembre1937,p.1.
- (١٤) Thanh Tam: article sur le theatre renove .journalieng doi du 4fevrier1953.
- (١٥) Dao duyanh, op. cit.,p.297.
- (١٦) في المسرح الصيني ، يقتصر استخدام اللون الرمادي علي أدوار العجائز .
- (١٧) إن اللغة الفيتنامية تمتلك عدة نبرات ،لدرجة أن كل مقطع لفظي يتغير معناه إذا ما تغيرت النبرة التي يقال بها.
- (١٨) لم تسمح لنا الحالة الحالية لأبحاثنا بالتعرف على الأناشيد الصينية التي إشتقت منها الهات كهاتش.

Nguyen van hanh : "des verites qu'il importe de retablir". la depeche d'indochine , n 2739 du (١٩)
21 septembre 1937,p.1.

Song ban:le theatre vietnamien, p.11. (٢٠)

Hoang ngoc phach et Huynh Ly: Cheo va tuong (theatre populaire et theatre trad- (٢١)
itionnel),pp.8,9,10.

Pham duy : Hat cheo (theatre populaire). revue van nghe moi (Nouveaux arts et let (٢٢)
tres),printemps 1960.p.5.

Song Ban: le theatre vietnamien, p.11. (٢٣)

Pham duy: Hat cheo . Revue van nghe moi , p.5. (٢٤)

(٢٥) استعاد الهات تشو شعبيته من جديد في شمال فييتنام بفضل جهود التجديد والاصلاح
التي قامت بها مجموعة من الممثلين وتم خلالها كتابة مسرحيات جديدة للمسرح الشعبي .
ومع ذلك كانت هناك أناشيد جديدة ما زالت تعتمد على الحان تراثية .

(٢٦) حصلنا على تلك المعلومات من صديقنا لوهويهوك Luu hu Phuoc الذي نقل الينا مذكرات
الممثل تونج فان نجو tong Van Ngu وممثل شاب آخر نجهل اسمه .

(٢٧) ما زلنا نجهل حتى الآن الأصل:اللغوي لعدة مصطلحات مستخدمة في الهاتتشو
ودلالاتها .



أصبحت الكتابة الدرامية الشرقية مألوفة لدينا ، بعد مرور نصف قرن من الترجمات و من محاولات الإعداد المسرحي للنصوص المسرحية الأدبية ، ومن زيارات الفرق الآسيوية لفرنسا . وتم ذلك أيضا بفضل لجوء أولئك الذين أرادوا تجديد مسرحنا و إطلاقه خارج إطار العلبة الإيطالية بتحريره من إستبعاد الإيهام ، وبالتخلي عن المحاكاة المباشرة لكي يستعيد المسرح قيمته ويستعيد التمثيل أسلوبه الفني ، الى تقنيات المسرح الشرقي الى جانب مسرح العصور الوسطى أو المسرح الإليزابيثي . من ناحية أخرى ، ومن بين العروض الآسيوية التي قدمت لنا في السنوات الأخيرة ، هناك عروض إتسمت بأصالة شديدة لكن لم يكن متاحا للجميع مشاهدتها (مثل عروض ال نو) ، وهناك عروض كانت تسعى لإغراء الجمهور الغربي من خلال تنازلات ما ، أو كانت تحمل علامات إنحطاط فني نزل بها الى مستوى عروض المюзيك - هول .

من هنا وجب علينا أن نتناول الأشكال المسرحية التراثية في آسيا بالدراسة والتوضيح ، لا سيما أن فهم هذه الأشكال يعد لازما لإستيعاب التطور المسرحي هناك ، والذي تأثر بالفن الغربي من ناحية وبالتحولات السياسية و الإجتماعية من ناحية أخرى .

بمجرد أن نتجاوز إنطباع ال غرابة الأول الذي يجعلنا نعتبر المسارح الآسيوية كلها مختلفة عن مسرحنا ، نعي تعددية هذه المسارح حيث من الصعب تمييز

سمات مشتركة بين كل مسرح منها و الآخر . ومما لاشك فيه أن أول ما نلاحظه هو أهمية مسرحى الهند والصين ، إلا أن تأثيرهما على الحضارات الأخرى (حيث لا يمكن الفصل أحيانا بين التأثير الهندى والصينى) أنتج آثارا غاية فى الاختلاف . هكذا ، مثلا ، يختلف تأثير البوذية ، النابعة من الهند ، على مسرح التبت ذى الوظيفة الطقسية ، عن تأثيرها على ال نو ذى الغايات الجمالية ، وحيث تسهم المعتقدات الدينية فى خلق جو الدراما وفى تعريف موضوعاتها . أما فى أندونيسيا ، فتواصل الهندوسية إلهامها لمسرح الرقص ومسرح خيال الظل من خلال أسطورتى المهابهاراتا و الرامايانا المقدستين ، وذلك على الرغم من دخول الإسلام هناك . ولا يقتصر إشعاع الهند على مجالى الدين والأدب ، بل يصل أيضا الى أسلوب الرقص مثل نموذجى جافا و يالى .

كذلك لا يقل إشعاع الصين أهمية ؛ فإسهامها فى الفن اليابانى قديم جدا ، حيث تعتبر رقصات البلاط الملكى bugaku (بوجاكو) والترفيه الأكثر شعبية Sangaku (سانجاكو) نقطة إنطلاق لتطور أدى الى إبداع أشكال درامية غاية فى التميز . وعلى العكس من ذلك ، نتج المسرح الفيتنامى التراثى عن استيراد شكل مسرحى قائم أصلا فى الصين للدرجة التى جعلنا - على الرغم من كونه فى ذبول - نستطيع أن نتبين صلاته العديدة بالمسرح الصينى الكلاسيكى على مستويات التنظيم المادى وتقنية التمثيل والبرقوار . ومع ذلك ، فلا ينبغي أن نظن أن المسرح الفيتنامى ما هو إلا عبد لمحاكاة مسرح آخر ، حيث لا يمكن إنكار تميز الإسهام الفيتنامى ، خاصة فى الموسيقى والغناء .

هكذا تم إستيعاب التأثيرات الهندية والصينية بطرق مختلفة جعلتها تسهم فى أشكال متنوعة من الإزدهار الفنى . وإذا أردنا أن نصف هذه التأثيرات فى مجملها ، فهل نستطيع القول بأن المسارح الآسيوية تختلف عن مسارحنا بسبب الأهمية الكبيرة التى توليها للعنصر الدينى ؟ على أية حال ، نستطيع أن نؤكد وجود مساحة واسعة فى التدرج من المقدس الى الدنيوى ، بما أن بعض الأشكال الدرامية ما زالت تمتزج بعناصر طقسية . وفى التبت ، لايسمح لمن لا دين لهم إلا بحضور الرقصات أو فواصل التمثيل الصامت المقدمة داخل المعابد ، من بين جميع الأشكال الطقسية . وتشترك فواصل التمثيل الصامت هذه مع المسرحيات الدرامية فى عدد من النقاط مرجعها إستناد الإثنتين الى خلفية مشتركة من

المعتقدات ، و الى اعتماد موضوعات المسرحيات التي صممها رجال الدين على الأساطير المرتبطة بالحيوات السابقة لبوذا .

في الحضارات التي يصحب الطقس فيها الإهتمامات الرئيسية في الحياة ، لا يجب أن نندهش لوجود إحتفالية تضرع الى الآلهة مرتبطة بالإستعداد للعرض ، سواء كان الأمر يتعلق بظهور مسرح مؤقت في الهند في العصور الكلاسيكية ، أو كان يتعلق بعروض مسرح خيال الظل في دولة ماليزيا في الكيلانتان كما تصفها الأنسة كوينزييه (Cuisinier) . ربما ينبغي أن نتحدث عن غياب خط واحد مشترك بين الدنيوي والمقدس ، أو عن إنتشار المقدس في كل تظاهرات الحياة التي إمتد إليها تأثير الهند أينما كانت . (لا يفوتني هنا أن أشير الى كل العوامل الإقتصادية و الإجتماعية التي تدفع الأمور في إتجاه نزع صفة القدسية عن كل شيء ، و تضع إلحاح وجود الفن التراثي محل تساؤل .)

إذا تناولنا نموذج الرقص الهندى الكلاسيكى - الذى رأينا مؤديه الرائعين في باريس - لوجدناه يشمل جزئيا التضرع الى الآلهة من خلال تمثيل أفعالها وتحولاتها في أشكال أخرى ، أو من خلال تقديم حوار الروح المضطربة في العبادة مع موضوع إيمانها في شكل يشبه الحب الإنسانى بالحب الإلهى . وتشير كل الإيماءات الرمزية التي تعلق على القصيدة المغناة - حتى إن كان موضوعها دنيوى - الى مظاهر جمال العالم كلها كما لو كانت تمتدح الخليقة . و يتطلب تقدير مثل هذا الفن - حتى لو كان تقديرا جماليا فحسب - الرجوع الى تماثيل الأديرة و رسوماتها الجدارية المرتبطة به إرتباطا وثيقا .

على عكس ذلك ، فنحن لسنا على هذه الدرجة من الوعي بوجود المقدس في المسرح التراثى الصينى ، حيث نصدم ، للوهلة الأولى ، بتقنية الممثل و باحتلال مهاراته لمساحة كبيرة من العرض المسرحى . مع ذلك ، يبدو أن مناقشات علماء التراث الصينى في رايومون (Royaumont) سوف تقودنا الى القول بعدم وجود أصول دينية للمسرح الصينى ، أو على الأقل بسهولة مجو آثار هذه الأصول ، على اعتبار أن الهدف الأساسى من هذا المسرح هو التسلية وليس التثقيف .

أما فيما يتعلق بال - نو ، فهو يلمس فينا مستوى أكثر عمقا . ولاشك أن تبطل العزف الموسيقى قد أضفى عليه مظهرا قدسيا لم يمتلكه فى الأصل ، إلا أنه - مع إختلافه عما هو مقدس بسبب الهدف منه - يقدم لنا رؤية للعالم تحمل بصمة المعتقدات البوذية ، وتتميز بسمو و توتر ما يغرينا بمقارنتها بالتراجيديا الإغريقية .

إذا درسنا مسارح آسيا في علاقتها بالجمهور الذي تتوجه إليه لوجدنا أنفسنا أمام تنوع كبير في توعية الجمهور تماما كما يحدث في الغرب . فقد كان المسرح الهندي الكلاسيكي يتوجه أصلا الى جمهور أرستقراطي و مثقف ؛ حيث كانت اللغة السانسكريتية تستخدم للتعبير عن الشخصيات التي تنتمي الى الطبقة العليا ، وتستخدم اللغة الدارجة لتقديم أولئك الذين ينتمون الى أوضاع اجتماعية مغايرة ، مما يؤكد التوجه الأصلي لهذا المسرح ، كما يعكس صورة المجتمع الطبقي الذي ينتمي إليه . من ناحية أخرى ، هناك جمهور واسع يتذوق المسرح التراثي الصيني و يقدره ، لا سيما أن القصص التي يجسدها على خشبة المسرح تعد جزءا من الموروث الشعبي إنتشر من خلال المغنيين و الرواة في الشوارع و الميادين .

و على ذلك فالحفاظ على الأشكال المسرحية الرئيسية منذ ال نو في اليابان إنما يؤكد إمكانية تغير جمهور شكل درامي ما . فبعد أن كان ال نو يعرض ، في الماضي ، أمام جمهور واسع و متنوع لم يعد في القرن السابع عشر يصل إلا للجمهور الأرستقراطي في حين أخذ شكل جديد - وهو مسرح العرائس (mingyo-joruri) يشبع الإحتياجات الدرامية للطبقة البرجوازية التي تعمل بالتجارة . وحينما دخلت العرائس الماريونيت بدورها مرحلة الإنحسار ، بدأنا نشهد نمو الكابوكي و تطوره (مستعيرا عروض ال joruri) إستجابة لمطالب جمهور شعبي جديد .

الى جانب هذه المسارح التي وصلت الى مستوى عال من الإحتراف في الصين واليابان ، نجد أشكالا درامية - يقوم أغلبها على التمثيل الصامت و الرقص - تعتبرها التجمعات الريفية و سيقاتها للتعبير ، تلك الأشكال التي يصل أسلوبها أحيانا الى درجة جمال غير عادية ، كما هو الحال في بعض مناطق الهند ، وبالي بالطبع . بالإضافة الى ذلك ، هناك أشكال متواضعة ، بل بدائية ، من المسرح الشعبي ، التي يمكنها أن تصلح كنقطة إنطلاق لجهود التجديد التي نشهدها في بعض البلاد مثل ال hat cheo في شمال فيتنام ، و ال Ketoprak في جافا .

من الممكن دراسة مسارح آسيا من زاوية أخرى ؛ فالغرب يعرفها و يقدرها بطريقة مختلفة حينما يتميز العنصر الأدبي فيها و يكون ذا أهمية خاصة ، أو حينما يرتبط هذا العنصر بالتمثيل الصامت و الموسيقى و الرقص إرتباطا شديدا . و يمتلك المسرح السانسكريتى الذي لم يعد يقدمه أحد في الهند ، قيمة أدبية تفسر نجاح ترجماته العديدة التي نجح لويدييه - بو Lugne - Poe في تقديم إثنين منها

على المسرح عام ١٨٩٥ ، وكانت بعنوان عربة الصلصال (Le chariot de terre cuite) و ساكونتالا (Cakuntala) . لكن إذا كانت مسرحيات كاليداسا Kalidasa تعد من الأعمال العظيمة في الأدب العالمي ، فإنها تفقد كثيرا عند ترجمتها ، لا سيما في المقاطع الشعرية الغنائية التي تتخلل الحوارات . كذلك ، يبدو المسرح الهندي الكلاسيكي بالنسبة للسيد لوى رنو Louis Renou ، ومن خلال النصوص التي وصلتنا ، كما لو كان لعبة مركبة ، يكون فيها مزيج اللغات والأساليب ، مع التداخل بين الحوار والغناء ، والتكامل بين الرقص والموسيقى ، فنا شاملا .

ويستحق المسرح الكلاسيكي الياباني هو الآخر مكانة خاصة في الأدب العالمي بفضل عبقرية مبدعى ال نو ، كانامي Kanami و ذيمي Zeami ، وبفضل تشيكاما تسو Chikamatsu الذي أثرى ربرتوار مسرح العرائس بمؤلفاته . وعلى الرغم مما يفقده النص عند الترجمة ، إلا أن ذكر الحروب أو قصص الحب من خلال شبح تعيش كان أصلا بطل هذه القصص يترك لدينا انطباعا عميقا عند قراءة مسرحيات ال نو أما مشاهدة عرض مسرحي من هذه النصوص تقدمه فرقة يابانية فتجربة مختلفة تماما ، حيث تتضافر بحور الشعر والترايم ، مع المقاطع الكورالية و عزفى الفلوت والبركشن لإنتاج عمل جماعي متكامل ، بينما كل ما يبدو غريبا علينا في اللبرات والرنين الموسيقي وأنماط تقديم الغناء يضاف على العمل تميزا شعوريا خاصا .

كذلك يمتلك المسرح الصيني أعمالا كلاسيكية ذات قيمة أدبية عالية ، كما هو الحال في الأعمال المؤلفة في عصر أسرة يوان yuan ، وخاصة أعمال كوان هانكينج Kouan Han- K'ing الذي تم الإحتفال بعيد إشتغاله بالمسرح السبعمئة ، منذ عامين ، إحتفالا خاصا . وينطبق هذا الكلام أيضا على أعمال مدرسة الجنوب التي ازدهرت منذ القرن الخامس عشر وحتى القرن التاسع عشر . وعلى عكس ذلك ، يتأسس مسرح بكين ، الذي عرفناه عبر عروضه في الغرب ، على مؤلفات ذات قيمة أدبية ضحلة في الأغلب ، وذلك على الرغم من أن مثليه الكبار مثل مي لان - فانج Mei Lan -fang قد لجأوا الى الأدباء لإثراء ربرتوار عروضهم ، ومن أن النظام الشيوعي قد أكد على أهمية العمق الفكري في المسرحيات التي يتذوقها الجمهور ، ليس من ناحية الموضوعات - فهي معروفة منذ القدم - ولكن من ناحية نوعية الأداء .

فى مسرح عصر ال يون Yuan ، كان البطل فقط هو الذى يغنى ، وكانت بقية الشخصيات تقوم بالحوار . أما فى مدرسة الجنوب ، فكانت الشخصيات كلها تستطيع أن تغنى . وفى مسرح بكين ، كان هناك تبادل بين المقاطع الكلامية والمقاطع المغناة ، وبين التمثيل الصامت والرقص ، مع موسيقى متنوعة الجرس تساند الغناء وتضبط إيقاع الحدث .

نستطيع - إذن - أن نقول إنه حتى فى مسارح آسيا ذات التعبير الأدبى الحالى نادرا ما تغيب الموسيقى والتمثيل الصامت والرقص ، حيث يشكلون عنصرا لا غنى للعرض ككل عنه ، لدرجة إنهم يناقسون الحوار الكلامى فى الأهمية فى بعض الأشكال الدرامية . أما فى الغرب ، فلا نميز بهذه الصرامة بين ما نطلق عليه المسرح الغنائى وبين مسرح الحوار العادى ، فهذا الأخير غالبا ما لا يوجد إلا فى الكتابة الدرامية الحديثة النابعة من الغرب . ويحقق المسرح التراثى عادة تركيبة قائمة على المزج بين مختلف وسائل التعبير الفنية بدرجات متنوعة . وفى حالة الرقصات الكلاسيكية فى الهند ، يحول الإعتماد المتبادل بين عناصر العرض دون معرفة المحرك الأساسى لها ، حيث يعمل كل شىء وفقا لإيقاع دقيق ينظم الشعر وإلقاءه ، كما يضبط الموسيقى والرقص . وإذا كان المغنى يبدو فى البداية كما لو كان يدرّب العازفين والراقصين فإنه لا يتوانى أيضا عن أن يتلقى تدريبا منهم ، فالموسيقى والرقص ، وشعر الكلمة والإيماءة يحيون بالتبادل فيما بينهم ، وبالتنافس الأبدى .

استطعنا - إذن - أن نتوصل الى السمة الأولى المشتركة بين معظم المسارح التراثية فى آسيا - إن لم يكن كلها - وهى التأليف بين الوسائل الفنية . ومن الشائع ، الإعراف بسمة ثانية يتحدث عنها الجميع ، وهى إرتباط هذه المسارح بتفسير وتقاليده وصناعة وأساليب خاصة بها ، لكن ينبغى تحديد معنى كل من هذه المسميات عند تطبيقها فى آسيا . وعلينا أن نتساءل إذا لم تكن التقاليد الدرامية الشرقية تصدمنا لأننا لم نألفها ، بل لأنها تكاد تتعارض مع ما اعتادنا عليه من تقاليد المسرح الغربى التى صارت جزءا من طبيعتنا . وإذا كان المسرح الشرقى يتميز بقلّة إهتمامه بمحاكاة الواقع مباشرة ، فيجب أن نعرف إذا كان يضعنا بهذا فى عالم مصطنع لا طائل من ورائه ، أم يجعلنا نلمس حقيقة ذات عمق .

ترجع أهمية ال بهاراتيا ناتيا ساسترا Bharatiya Natya Castra الى أنه أقدم بحث فى الفن الدرامى عثر عليه فى آسيا وهو فى حالة جيدة ، كما إشتقت منه

نظرية البناء و الأداء كلها فى الدراما الكلاسيكية الهندية . و ننددهش للوهلة الأولى أن تعاليمه قائمة على تصنيفات شديدة التطور ، تشمل الأنواع الدرامية ، ومختلف أنماط البطل و الشخصو ص الأخرى ، وكذلك أنواع ال رازا Rasa ، ألا وهى - فى تعريف بسيط - نوعية الإحساس ، أو الحالة الروحية المرتبطة بالمتعة الجمالية فى كل مسرحية .

و يذكرنا الاستخدام الرمزى لألوان خلفية العرض ، و التى ينبغى أن تتوافق مع الإتجاه العام للأحداث بممارساتنا المسرحية فى العصور الوسطى ، وكذلك تذكرنا بها الملابس و الماكياج ، حيث تحددان النمط الإجتماعى للدور و شخصيته ، و حيث نجد مرادفا لهما فى المسرح التراثى الصينى . ولا يستغرب هذا الاستخدام الرمزى فى المسرح إذا ما وضعناه فى سياق الحضارات التى تتمتع فيها الفئات الاجتماعية المختلفة بثبات و استقرار ، و تتميز كل منها بعلامات خارجية محددة . وإذا كان التقسيم الإجتماعى للشخوص فى المسرحيات قائما على التقسيم الفعلى فى الواقع ، فإن ذلك يعنى إكتساب هذا التقسيم قيمة التقليد الدرامى الثابت ، و الذى يشبه وضع أنماط الكوميديا دى لارتى Commedia dell arte ، لاسيما أن الباحثين الأوروبيين يرجعون إليها عند وصفهم لما يرد من حوار فى لهجات ولغات غير اللغة السانسكريتية الخالصة .

و يعتبر وصف الأنماط المختلفة للأحداث و للشخوص فى ال نتيسا ساسترا Natya Castra - و المرفق ببيان مبادئ تأليف الأنواع الدرامية المختلفة - أكثر أهمية من تشفير علاماتها الخارجية الذى تقتصر قيمته على داخلات أسلوب العرض . و يسمح هذا الوصف بتعريف شروط الإبداع الدرامى حيث تتضافر المكونات المسرحية فيما بينها لتكوين كل متجانس و فعال ، يمكن إرجاعه الى التجربة الإنسانية فى الواقع كما تؤكد ذلك نظرية ال رازا rasa . و تتركز هذه النظرية على تحليل نفسى دقيق للحالة الشعورية التى تضىفى نبرتها على كل عمل ، و لأسبابها و آثارها ، و للعلاقات بين الشخصية التى تمر بإحساس أو شعور ما بكل مترتباته ، و الممثل المفترض فيه أن يحسها و يوصلها الى الجمهور ، و المتفرج الذى يشعر بأحاسيس دون أن تقع عليه نتائجها ، و كل ذلك داخل عملية الإشباع الجمالى .

ولانستطيع فى الغالب أن نحكم على قيمة هذه التعاليم النظرية فى الدراما الكلاسيكية الهندية ، إلا من زاوية المستوى الأدبى للأعمال . و على العكس من

ذلك ، نستطيع أن نتأكد من فعالية الأداء في الرقص الكلاسيكي حيث تتعاقب الرقصات الخالصة مع الرقصات الدرامية ، لأنه نتاج تراث كامل وضع بصمته عليه ، حتى إن لم يكن إستوحاه مباشرة . وتعتمد ال ناتيا سا سسترا - Natya Cas-tra في الحقيقة على الرقص الذي تحاول جميع وسائله أن تحقق ال رازا - rasa ، سواء من خلال الشعر أو الموسيقى أو حركات الراقصين . ومما يصدد المتفرج الغربي غير المتسلح بمعرفة كافية عن الراقصين الهنود المهرة ، التحكم الكامل في الحركة والجسد ، والذي يتطلب تدريباً صارماً وطويلاً . وربما كان من غير الملائم الحديث هنا عن المهارة الفردية حيث لكل وسيلة في العرض غاية جماعية . ويتوفر لدى المؤدى مخزون مركب من الإيماءات والتعبيرات التي يستخدمها كما لو كانت لغة ، لكل مفردة فيها تأثير محدد يعرف الراقص جيداً كيف يصل به إلى الكمال . مع ذلك ، لا يعتبر المؤدى هنا بمثابة إنسان آلي ، فشخصيته لا تمحى بل تضع نفسها في خدمة رسالة معينة ، وتصبح أداة لتكشف حقيقة ما .

ولا توجد أبحاث عن الفن الدرامي الصيني على القدر نفسه من أهمية ما نجده في الهند أو اليابان ، حيث يقتصر ما نعرفه من الأبحاث الصينية على التقنية في العرض . ومع ذلك ، يتفق الأوروبيون المعجبون بهذا المسرح - عندما تتيح لهم معرفتهم الطويلة به أن يتحدثوا عنه بوصفهم علماء به - على أن قدرته على الإغراء تكمن في كمال أداء الممثل ، أي في قدرته على القيام بمجموعة من الإيماءات والحركات التي تأسلبت من خلال تراث طويل . ويفسر لنا ذلك (على الأقل حتى اللحظة التي أصبح النظام الجديد فيها يتطلب تقاليد أفضل للعروض) عدم اكتراث الهواة الحقيقيين بكل ما يمكن أن يشوش على تركيزهم (مثل عمال المسرح الذين لا يعبأون بما يجري على خشبة المسرح ، أو مثل حركة الجلوس والقيام في الصلاة) حيث كانوا مندمجين إلى أقصى درجة في تفاصيل أدائهم الواصل من نفسه ثقة ريشة الرسام الصيني التقدير الذي يحفر على الخشب أو الذي يجمع أوراق الزهور ويزينها .

و تعتبر أبحاث زي مي Zeami السرية ثمرة تأملاته حول فن ال.نو ، وهي تأخذ شكل نصائح عملية تسمح بالتمييز بين التجربة المفيدة و التجربة الجامدة .

و تكشف هذه النصائح عن معرفة عميقة بعلاقات الممثل والجمهور ، كما تؤكد على ضرورة إختيار المسرحيات و نوع الأداء للجماهير المختلفة بهدف

تحقيق توازن متجانس بين هذه العناصر الثلاثة للعرض . لكن ، ومن خلال تعريف الدرجات التسعة للطبقات الجمالية ، يبدو زيمي Zeami مهتما جدا ليس فحسب بكمال أداء هذه العناصر الثلاثة ، لكن بكمال مطلق نادرا ما يصل إليه أحد كما يشير عنوان مثل إنتقال وردة الأداء الى اعتبار النجاح كل مرة بمثابة شيئا لذيذا وهشا .

يبدو - إذن - أن المسارح الرئيسية في آسيا ، بخلاف اشتراكها جميعا في تنوع واكتمال وسائل التعبير الفنى (الموسيقى و الشعر و الرقص و التمثيل الصامت) ، تشترك أيضا فى السعى الى الكمال فى الأداء بمساعدة مخزون من الصيغ تتطلب كل منها تحكما مطلقا . ولا يتوقع المتفرج من الممثل مجرد تجسيد النص بإخلاص ، بل أيضا تنفيذ كل نبرات الصوت و تعبيرات الوجه و إيماءات اليدين وحركات الجسد بأمانة شديدة ، كما لو كانت مكتوبة فى نوتة موسيقية . وعلى الرغم من ذلك ، نستطيع أن نرى على الفور أن الممثل الشرقى ليس هو من يمتلك بالأساس هذه المجموعة من الصيغ ، لكنه من يستطيع أن يربط و يوفق فيما بينها حتى تكون لغة حية ، تلك اللغة التى لا يمكن أن تحيا - أيا كانت صنعتها - إلا إذا كانت تصور الحياة الواقعية ، أو تمس المصادر العميقة للشعور عند المتفرج .

ويهدف إعطاء الأولوية فى المسرح الشرقى الى متطلبات الأسلوب قبل محاكاة الطبيعة الى إغراء أولئك الذين يعترضون - فى أوروبا - على الإسهاب فى الطبيعية أو على إساءة استخدام الزينة ، ويسعون بالتحديد نحو الأسلوب . ولا حاجة بنا للقول أن التقاليد المسرحية فى حد ذاتها ليست جذابة فى شيء ؛ فاستخدام الماكياج باللون الأصفر للإشارة الى القسوة ، أو استخدام الملابس باللون الوردى للتعريف برجل عسكرى قديم ، لا تمثل فى ذاتها شيئا مدهشا . وكذلك فالصعود فوق مقعد مشيرا الى الصعود فوق قمة جبل ، أو الإهتزاز فوق حصان وهمى ، إنما يستمتع بهما الأطفال الصغار فقط إلا إذا كانوا يعرفون إنه لا يجب إعطاء أهمية أكبر من اللازم للأشياء الثانوية فى المسرح . مع ذلك ، فالمسارح الشرقية ، تعطى - من خلال أعظم تظاهراتها - دليلا على أن كل فن عظيم ينبغى أن يبحث عن الحقيقة العميقة خلف المظاهر الأولية . ومما لا شك فيه ، أن هذا ينطبق تماما على مسارحنا فى الغرب ، حتى إن كلن للأسويين طرقهم الخاصة للوصول الى هذه الحقيقة . وإذا كان دور البطولة النسائية فى عرض صينى يلعبه ممثل ، فى حين

تلعب ممثلة دور البطولة الرجالية ، فإن ذلك يشير الى خصوصية التعبير الصينى ورقية فى هذا المجال . ووراء المفارقة التى تجعل رجلا يعبر عن الأنوثة من خلال الفن بشكل أكثر إقناعا من تعبير المرأة الطبيعى عنه، فكرة نظرية صائبة ؛ أفلا تفضل بعض الممثلات فى أداء شخصية جوليت أحيانا بسبب صغر سنهن وقلة نضجهن بالنسبة لهذا الدور ؟

وهناك مثال آخر لهذه المفارقة الجمالية فى الشرق . فقد تمكنا من مشاهدة فيلم فى رايومون Royaumont عن مسرح العرائس فى أوساكا ، حيث كان منظر العروسة الضخمة يحركها شخص دون أن يراها ، وبمساعدة آخرين يرتدون ملابس سوداء ويغطون وجوههم بغطاء فيه ثقبين للعينين ، فى حين يعلق شخص آخر على الأحداث، أو يلقي بصوته عبارات خاصة بهذه العروسة بمصاحبة عازفين موسيقيين ، منظرا مدهشا فى حد ذاته . وكانت العروسة تبدو كما لو كانت مستقلة بذاتها أو كما لو كانت كائنا بشريا تصارعه الأقدار عندما تتحكم فيها أيدي محركيها . ومن الجدير بالذكر أن هذه العروسة المصنوعة من الخشب والقماش كانت تجسد أكثر الأدوار تعبيرا عن المشاعر الفياضة وعن اللحظات العاطفية ، حتى بدت كما لو كان لها قلب ينبض . وهكذا ، وبعد أن كانت محاكاة البشر هدفا من أهداف مسرح العرائس ، أصبح مغريا للممثل نفسه أن يحاكي العروسة الخشبية التى تقلده ، وقد مر ممثلو الكابوكى بهذه المرحلة أثناء تطور مسرحهم ، حينما كانوا يستعيرون عروضهم من عروض مسرح العرائس .

مما يشهد على قدرة مسارح الشرق على التحول من نمط الى آخر ، تطور الكابوكى من خلال ما استوحاه من مسرح العرائس ، و عثوره - بعد ذلك - على أسلوب خاص به ، وإثراؤه عروضه بأعمال قوية و متميزة ، مثل أعمال موكوامى Mokuami فى القرن التاسع عشر . وفى أيامنا هذه ، نرى المسرح الشرقى يستوحى من المسرح الغربى تقنيات الإخراج وتصميم خشبة المسرح ، مما يقدم دليلا على حيويته ، مثلما فى أعمال كينوشيتا Kinoshita حيث تجد المشكلات المطروحة على الوعى اليابانى اليوم تعبيرا دراميا لها .

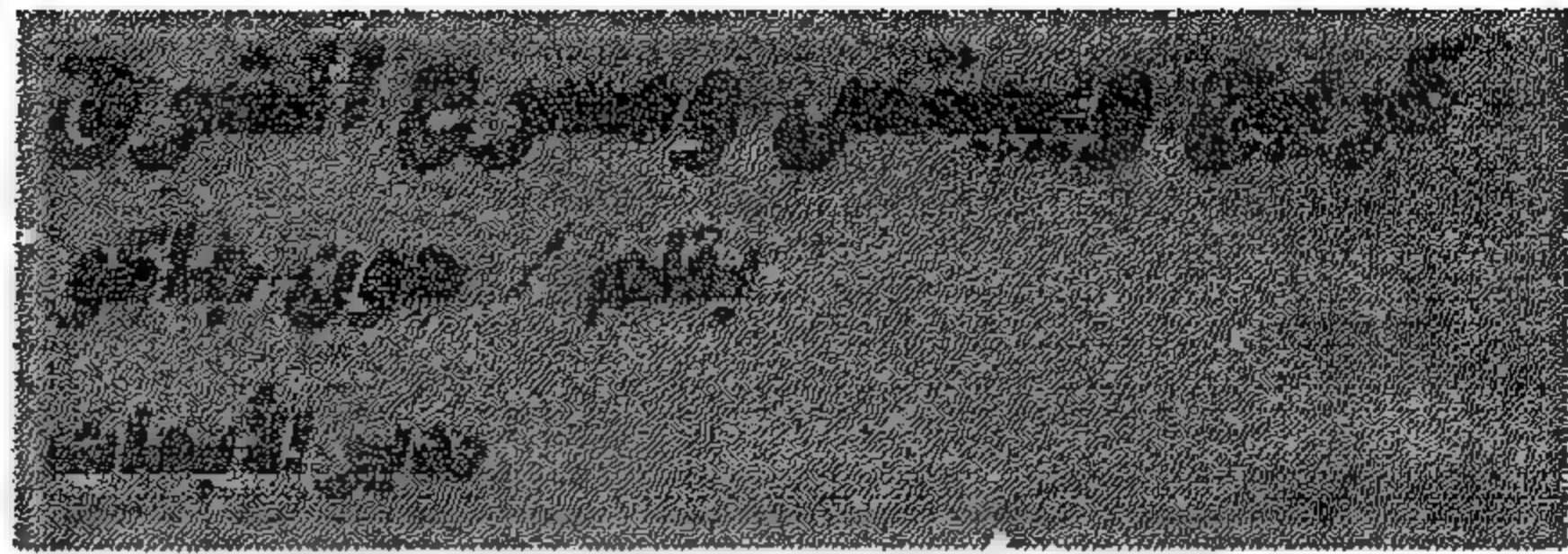
وبناء على الإحتكاك مع الغرب أيضا ، تشكلت مسارح حديثة فى الهند والصين يهمن أن نتعرف على أعمالها وظروف نموها . وحتى نحصر المسألة فى المسارح التراثية ، علينا أن نتساءل عن مستقبلها فى قارة ما زالت تطرأ عليها

تحولات عميقة، وتحول مشكلة رفع مستوى المعيشة فيها دون الإهتمام الجماهيري بالمسائل الجمالية . لنقل أولاً أن تأكد الوعي القومى فى هذه البلاد ، و حصولها على الاستقلال قد لعبا دورا فى مصلحة المسارح التراثية ، حيث كان من المهم تأكيد إستمرارية التعبير الفنى عبر العصور ، وإحياء الأشكال الفنية المهمة .

و تستطيع هذه الأشكال الفنية نفسها أن تصبح وسيلة رائعة للتبادل الثقافى ، فعروض الرقص الكلاسيكى الهندى ، الذى تم إحيائه ، هى بمثابة رسول للحضارة الهندية . ومع ذلك ، فربما تؤدي مجاملة ذوق الجمهور الغربى الى تنازلات تجر الندم . فقد شاهدنا مؤخراً ، من خلال برنامج عروض لا غبار عليها ، راقصاً هندياً شاباً يرقص الـ كاتاكالى Khatakali بمصاحبة موسيقى توصيفية تذكرنا بأسوأ نماذج الموسيقى التى تدعى إلتماءها الى الشرق بهدف الربح المادى ، مثل موسيقى كيتيلبى Ketelby . وكذلك شاهدنا عروضاً ضعيفة المستوى ، كان هدفها الوحيد الحصول على تدعيم رسمى من باريس لتقوم بجولة فنية فى أكبر القاعات الموسيقية بأوروبا .

لقد صدمنا فى هذا الوقت لدرجة التدمير و الهدم التى يمكن أن تطول تراثنا قديماً بكل قيمته و نبله . و لاشك أن هناك مشكلات و تساؤلات بلا إجابة جاهزة تواجه أولئك الذين يحفظون فناً مثل هذا يرجع الى عصور بعيدة ؛ فهل يقتصر دورهم على مشاهدته و هو يتخلل ، و الى أى مدى يستطيعون تجديده - دون خيانتة - و ملاءمته لأوضاع الحياة الحديثة حيث يتكثف التبادل الثقافى كل يوم عن ذى قبل...

كان الهدف من هذه الورقات القليلة التذكير بثراء الدراما التراثية ، وحتى إذا كان كل ما فيها يهدف الى كمال الأسلوب فذلك لا يمكن له أن يجمدها عند نقطة واحدة . وقد اجتهدنا لنوضح أن صيغ هذه الدراما هى بمثابة عناصر لغة إنسانية ، لا نهاية لقدرتها على المزج و التأليف .



يكفى أن ننظر الى مجموعة أعداد مجلة قناع Mask التي حررها أدوارد جوردون كريج حتى نتأكد من إهتمامه الممتد بمسارح آسيا ، بل وبفنونها بشكل عام. وتشهد على ذلك عشرات الدراسات والكتب التي كرست لعرض كتاباته بالإضافة الى مقالات موثقة مصحوبة بصور لأعماله . وتشترك جميع هذه الدراسات والكتب والمقالات في أنها تقدم لنا المعلومات الخاصة بكتابات كريج وتعلق عليها وفقا لروح التحديث المسرحي الذي كان يسعى هو الى تحقيقه . ومما يجده كريج مثيرا في المسرح الآسيوي هو نقاط التقائه بالفن المقدس ، ووفائه الى التراث وإهتمامه بتجاوز محاكاة الواقع الحرفية ، أو غير المجهزة ، بغية الوصول الى الأسلوب . ومع ذلك تتضمن مجموعة أعداد القناع The Mask أحاديث لشرقيين يتطلعون الى قطيعة مع ماضيهم والى إنتماء للمدرسة الغربية في المسرح ففي عدد إبريل لعام ١٩١٢ من هذه المجلة ، نجد مقالة ل شيكو تسوبوشي Sheko Tsubouchi تكشف عن حيرة جيل من الشباب لم يعد يرضيه مسرح الماضي في اليابان التي تم تحديثها، إلا أنه لا يستطيع أن يكتفى بالمحاكاة الحرفية والسادجة للمسرح الغربي الأجنبي الغريب على ثقافته أما الحل ، فيجده في بذل مجهود مزدوج لتمثل المسرحيين ، ويقول :

ألا يستحسن أن يموت الماضى دون أن يؤثر علينا بدلا من أن يخلق روحنا الشابة ؟ وإذا كان ينبغي للماضى أن يؤثر علينا ، فإنه يجب أن يتأثر أولا بروح العصر الجديد . لذلك فنحن ندرس فنونكم ونقلدها (...) ولا شك أننا لا نبغى أن نهجر فنونا التراثية ، لكننا نريدها أن تتمثل الروح الجديد . ولعلكم ترون أن مشكلتنا مزدوجة ، فعلى أن نقيم الأول أن نتمثل فنونكم وفقا لحسن القومى ، ثم علينا بعد ذلك أن نعود الى فنونا بروح وبوجهة نظر جديدين حتى تؤثر علينا تلك الفنون بدورها من جديد . بذلك فقط ، يمكن أن يولد فن قومى جديد .

لعل ذلك ما فعله فيما بعد مؤلفون مثل كينوشيتا Kinoshita ، إلا أنه فى عام ١٩١٢ ، لم يستطع تسوبوشى أن يستلج تلاحم الفنين ، حيث أصبح الغرب يعرض الـ نو بينما الشرق يقدم مسرحيات إيسن Ibsen . ومع ذلك ، بدأ الإعداد الذى تم عن مسرحيات غربية محبطا ، كما ثبت أنه من الصعب نقل الشخص و المواقف الى السياق الشرقى . وأدى السعى الى التخلص من عدم توافق تلك المسرحيات مع المجتمع الشرقى الى كتابة مسرحيات جديدة منبثقة عنها :

إن الأشياء الوحيدة التى يمكننا أن نتعلمها من أعمالكم المسرحية هى المبادئ والتقنية . ومع ذلك ، ينبغي أن نقارن تلك المبادئ ، وهذه التقنية ، بما تحتويه أعمالنا قبل أن نتمكن من تبنيها للتعبير فى شكل درامى عن العواطف و المواقف الجديدة الخاصة بحياتنا . (١)

خرج كريج من هذا المقال المتنوع فى أفكاره بعبارة مهمة ، ألا وهى : فليمت الماضى بدلا من أن يخلق الروح الجديدة . فقد أبدى قلقا من تزايد عدد الشباب الآسيوى بأوروبا ، ومن تهافتهم على تقليد فنون الغرب ليس بمبادرة منهم ، وإنما مدفوعين من حكومتهم نحو ذلك . وقد كتب قائلا : إذا كانت تلك الروح الجديدة التى تملؤهم هى روح التجارة والصناعة ، وإذا كانوا ينكرون ألهمهم القدامى ، فلا جدوى من أن ننتظر من الشرق أى فن . (٢) ولم تسفر محاكاة فنون الصين أو اليابان من قبل الأوروبيين عن نتائج أفضل من ذلك ، كما كتب كريج فيما بعد عن النوقائلا:

لن نكسب شيئا - على عكس إدعاء البعض - من المحاكاة الحرفية والسادجة لهذا الشكل المسرحى القديم أو ذاك ، أو من محاكاة رموزه أو مواضعه أو أزيائه ؛ بل نستطيع أن نتوصل الى شكل جديد يلائم مسرحنا فى المستقبل بأقنعتة ورموزه

وقوانينه الخاصة إذا ما بحثنا في الروح التي تعبر عنها تلك الأشكال الخارجية وتلك الأكسورات ، تلك الروح التي ربما تشجعنا على الطريق السليم أو تحذرنا من أن نحيد عنه . (٣)

ولا يتعلق الأمر هنا بناتا بتوصية مبهمة من كريج ، بما أن مقاله هذا مصحوب بخريطة وتوضيح لإرتفاع خشبة مسرح النور ، مما يبين تجهيز قاعة المتفرجين بما يجعلها تحيط بالخشبة المسرحية من ثلاث جهات ، كما يشير الى مفهوم العلاقة بين الممثل والمتفرج في هذا المسرح - وهو مفهوم قريب من مفهوم المسرح الإليزابيثي لتلك العلاقة - والذي لعب دورا كبيرا فيما بعد في تجديد خشبة المسرح في الغرب . عامة ، كان كريج يأمل أن يجد في آسيا ما كان تسويوشي يبحث عنه لدى الغرب ، أى مبادئ وتقنيات يمكن إستلهاها وليس نماذجاً يمكن محاكاتها .

وفيما بعد ، سخر كريج ، عند رؤيته ألبوم لأقنعة النور ، من المتحمسين الساذجين الذين لا يفهمون أى شىء ويعتقدون أنه يكفى إستخدام قناع فى مسرحيات إسخيلوس أو سوفوكليس حتى تبعث التراجيديات اليونانية من جديد ، فهم لا يعرفون أن النقل لا يؤدى الغرض بل ينبغى العثور على روح البعث والتجديد نفسها . كلنا يعرف الجاذبية الممتدة التي تمتلكها بدائل وجه الممثل أو جسده ، مثل القناع والماريونيت ؛ وهى جاذبية مارست تأثيرها على كريج ، بل وعلى جيلين أو ثلاثة من رجال المسرح من خلاله وتحتل الأقنعة والماريونيت الشرقية مكانا هاما فى مجموعته المسرحية التي عرضها فى زيورخ عام ١٩١٤ . وفى هذا العام نفسه ، شملت مجموعة أعداد القناع The Mask دراسات عن عرائس مسرح أوساكا وعن عرائس يافا مصحوبة بمقالات عن مثيلاتها فى إنجلترا وفينيسيا ، بل أن كريج صنع لممثليه هؤلاء المصنوعين من الجلد أو الخشب رقائق من اللوحات تحميمهم . (٤)

ويمدح أحد المشاركين فى القناع الرواة ومحركى العرائس فى مسرح عرائس أوساكا ، فهم فنانون كبار يحون أنفسهم وراء شخوص من خشب ، ويقول لا يحتاج أمهر محركى العرائس أن يضعوا أقنعة سوداء لأنهم يعرفون كيف يحون من على وجوههم كل أثر لشخصياتهم ، فتبدو بلا إحساس مثلها مثل الأقنعة . (٥)

وفى العدد نفسه ، دافع كريج بحماس عن ممثلة يابانية عرضت فنها فى أوروبا وقامت بأداء مشهد صامت للإنتحار بجميع تفاصيله الرهيبة . ولا يتساءل

كريج إذا كان العنصر العاطفي و الميلودرامي في ريرتوار عروض الـ بونراكو bunraku ، والواقعية التي يميل إليها أداء العرائس المتحركة ، قد أسهما في إنتاج حس من الحقائقية * لدى الممثلين الآميين ، وصل إلى أقصى درجاته لدى تلك الممثلة . بل ينتهز تلك الفرصة ليثبت رد فعله الحاد تجاه الواقعية التي كانت ما تزال متفوقة في الغرب . ويقول : لا ينبغي على المسرح أن يصور لنا هذه الحياة وأوجاعها ، بل ينبغي أن يثير داخلنا الحنين إلى ما لا ينتمي لهذا العالم . (٦)

وكلنا يعرف أن هذا المفهوم المثالي قد وجد تعبيراً في شكل مفارقة في مقال كريج عن الممثل والـ فوق-ماريونييت ، الذي يكرسه للحديث عن الممثل الذي لا يستطيع أن يصل إلى مستوى الفن لأنه يترك نفسه للعاطفة كي تقوده وينقل الواقع حرفياً . وحتى يخرج المرء من هذا المأزق ، عليه - من وجهة نظر كريج - أن يسلم نفسه لعمل الإبداع الأصيل ، وأن يبتكر أسلوباً في التمثيل يتكون أغلبه من إيماءات رمزية بهدف العثور على أسلوب يكشف تحديداً عن جوهر الأفعال والعواطف الإنسانية بدلاً من أن يكون محاكاة فجة لها .

يضع كريج الماريونييت في مواجهة الممثل المعاصر ، فالماريونييت هي سليلة أوثان حجر المعابد ، وهي صورة متدنية لإله ، كما يعيد إلى الأذهان الدور المقدس الذي لعبته تلك الصور المتحركة في مصر والهند قديماً . وإذا كان يكتفى - فيما يتعلق بمصر - بذكر وصف أعياد أوزيريس وفقاً لهيرودوت ، فإنه يسترسل في إرتجال شعري يشبه والتر باتر Walter Pater ليثير فكرة مشاركة الماريونييت المقدسة ، في الهند القديمة ، في إحتفال كان بمثابة تمجيد للخلق ، وفعل قديم من أفعال النعمة الإلهية ، وأنشودة وافرة الحيوية عن الحياة ، بل وعن الوجود المستقبلي فيما وراء ستار الموت .

وقد كان إحتفالاً تقدم خلاله رموز كل ما في العالم وما في النيرفانا إلى جموع المتعبدين ويبدو أن كريج هنا كان يستوحى نظرية ما عرضها بيثيل Pischel أيضاً (Die Heimat des Puppenspiels, 1902) وهي نظرية تقول بعودة أصل دراما الـ هيندو hindou إلى الماريونييت ، كما تقول أن الاسم السانسكريت الذي يعنى مخرجاً

* Verisme : مذهب مدرسة أدبية وموسيقية في إيطاليا في أواخر القرن التاسع ، تدعو إلى تمثيل الحقائق برمتها على غرار المدرسة الواقعية في فرنسا . (المترجمة)

مسرحيا ، وهو سوترادهار Sutradhara ، ربما يعنى أيضا ذلك الذى يمسك بالخيط ويعرض الماريونيت ، وليس ذلك الذى يحمل الحبال أو معمارى خشبة المسرح . وعلى أية حال ، فقد ظهر مقال كريج هذا للمرة الأولى فى القناع The Mask فى عدد إبريل عام ١٩٠٨ ، قبل أن يدمجه فى كتابه عن فن المسرح ، وتتم ترجمته الى لغات عديدة ، مما أسهم فى الحفاظ على نوع من أنواع التعامل الروحاني مع الماريونيت . كما أسهم فى ذلك تأكيد جاستون باتى Gaston Baty - فى الكتاب الذى كرسه للماريونيت بالتعاون مع رينيه شافونس Rene' Chavance - (٧) على أصلها المقدس وسمتها الدينية التى ما زالت تحتفظ بها فى بعض مناطق آسيا .

ويعتمد أنا ندا كو أو مارا سوامى على هذا المقال المشهور محاولا إثبات أن أداء الممثل الهندى ينتمى الى أداء الفوق - ماريونيت مثلما عرفها كريج بطريقة رائعة . وقد تم تشفير هذا الأداء بالكامل وفقا لتراث تم تمثله خلال تقاليد صارمة إعتبرها كريج لا تتفق مع حرية الإنسان ، تلك التى تجعل منه خامة غير ملائمة لفن المسرح . ويهتم كوأوماراسوامى الذى أسهم كثيرا فى نشر المعرفة بفنون الهند فى الغرب وتقديرها ، بتوضيح كيف أن الممثل الهندى - بفضل إعداده - لا يسمح لنفسه بالإستسلام الى صدفة الإحساس اللحظى ، بل كيف أن الموسيقيين والرسامين والنحاتين ، إذا أردوا أن ينبغوا فى فنهم ، يفرضون على أنفسهم تقاليد صارمة مساوية لتلك التى يفرضها الممثل على نفسه . ويؤكد على ترادف الإيماءات الرمزية ، فى الهند فى الفنون التشكيلية وفى الطقس الدينى والصلاة ، وفى أداء الماريونيت أو الراقصين . (٨)

وبالطبع ، تأثر كريج بتلك المقولات بما أن العدد التالى من القناع إحتوى على فقرات مصورة من كتاب كوأوماراسوامى فنون وحرف الهند وسيلان The Arts and Crafts of India and Ceylon عن الإيماءات الرمزية المعتمدة على اليدين ، وعن تعبير الحركة والسكون فى صناعة التماثيل المقدس ورقص الهند . (٩)

بعد ذلك بعشرة أعوام ، قدم عرض كتاب لتشو كيا - كين Tchou Kia - Kun مصحوبا بآيا كوفليف Iacovleff ، فرصة جديدة لـ القناع للهجوم على الواقعية ، فالممثلون الصينيون يتصنعون إلا أنهم لا يتصنعون الطبيعية ، إنهم يضعون الماكياج لا لكى يشبهوا الصينيين فى الحياة العادية ، ولكن لكى يشبهوا شخوص المسرح المنتمية الى عالم غير واقعى . (١٠)

منذ بداية هذا القرن ، أولى ويليام باتليرييتس William Butler Yeats اهتماما عميقا بأعمال كريج ، ودافع عنها بحماس . وقد لفت إنتباهه إخراج كريج مسرحية Didon et Ener لم ديدون وإينيه لبورسيل Purcell (فى لندن ، مايو ١٩٠٠ ومارس ١٩٠١) فسعى ليلحقه بالعمل فى دبلن (١١) . وفى خطاب كتبه ييتس فى لندن فى ٢٠ نوفمبر عام ١٩٠٢ ، دعا ييتس كريج لقراءة إحدى مسرحياته وتحدث إليه بإعجاب شديد عن الجمهور الشعبى للفرقة الإيرلندية حديثة التأسيس والتي تمركزت بعد ذلك بسنتين فى Abbey Theatre مسرح الدير (١٢) . أما عدد أكتوبر عام ١٩١٠ من القناع فكان يضم دراسة المسرح التراجيدى The tragic theatre لييتس والتي تم إستخدامها فيما بعد كمقدمة لكتابه مسرحيات من أجل مسرح أيرلندى Plays for an Irish Theatre (وهى فتاة الأخران Deirdre والساعة الزمنية The Hour-glass وعلى شاطئ بيل On Baile's Strand الذى ظهر مصحوبا بصور لعروض كريج . وتعتبر تلك الدراسة ذات أهمية مزدوجة ، فهى أولا تعرف الفن التراجيدى بطريقة موجزة ، فتقول بأنه لا يكمن فى تصوير الشخص بل ينبغى أن يكون مؤديا الى لحظة تأمل خالصة ، والى فى إغراق الغنائية يهدم الحواجز الفاصلة بين الإنسان وشبيهه .

وثانيا ، تدين أى جهد يسعى الى إثارة الإيهام بالواقع بواسطة الديكور ، وتصف ماكيت لكريج يسمح - بفضل نسق من الشاشات المتحركة تحل محل الديكورات - بتعديل وضع خشبة المسرح واللعب بسهولة بالضوء والظل . وقد إستخدمت تلك الشاشات للمرة الأولى على مسرح الدير فى يناير عام ١٩١١ (١٣) عقب إعادة عرض الساعة الزمنية The Hour-glass ، وأكد ييتس فى مناسبات عديدة على أهمية تلك الثورة الخاصة بفنون الإخراج التشكيلية ، خلال ندوات وحوار أدلى به بمناسبة إفتتاح معرض لكريج فى دبلن (١٤) . وكذلك فى دراسة بعض المسرحيات النبيلة من اليابان (١٥) Certain Noble Plays of Japan وهى دراسة معاصرة لأولى مسرحياته المستوحاة من النوب بعنوان At the Hawk's Well عند بئر الصقر (١٩١٦) ، حيث يشير من جديد الى أن إستخدام ستار أو شاشات من تلك التى فى مسرحية كوب - الساعة ، The Hour - glass يميل الى تبسيط الأشياء بما يعلى من قيمة صوت الممثل لا غير .

من المرجح أن تكون مجلة القناع The Mask قد أسهمت فى توجيه فضول ييتس نحو النوب ، إلا أن الأمر لا يتعلق بتأثير مخرج على شاعر بقدر ما يتعلق

بتجمع من وجهات النظر وإختلاف الإهتمام بهدف الوصول الى شكل تعبيرى يبعد عن الواقعية . أما الظروف المباشرة التى حددت تطور القصيدة الدرامية عند بيتس، فهى معروفة للجميع ، كان مهتما بترجمتى النوالتى قام بها أرثر والى Arthur Waley وإنست فينولوسا Ernest Fenollosa (حيث عالج عيذرا باوندا Ezra Pound الأسلوب فى الحالة الثانية) ؛ واستقى بيتس وباوند معلوماتها عن النو من شاب يابانى ، هو ميشيو إيتو ، جاء الى لندن لدراسة الفن و الرقص ولم يكن على معرفة كبيرة بالنو، ولا كان يقدره كثيرا ، إلا أن باوند نجح فى أن يعديه بحماسة للنو وحثه على دراسة الأعمال اليابانية عنه . (١٦)

ولا يهم كثيرا إذا كان بيتس قد تعرف على النوبطريقة غير مباشرة ، فقد كان يعرف عنه قدرا كبيرا يسمح له بتمييز المعلومات التى كانت بين يديه - حتى إن كانت من خلال ترجمات ربما تكون غير أمينة - ليلمس فيها صفة النو الشعرية وروحه وأسلوبه الذين ينمون عن شكل فنى كان بيتس يميل إليه منذ فترة طويلة ، ووجد فيه تشجيعا لدفع مفاهيمه الدرامية الخاصة حتى نهايتها . ولا تعتبر تلك الفترة الإبداعية الجديدة فى حياته و التى أدى إليها إكتشافه النو بمثابة قطعة مع إنتاجه المسرحى السابق . فإثناء السنوات التى كتب فيها أعمالا بهدف الوصول الى مسرح شعبى يناضل من أجل الحركة الدرامية الإيرلندية ، كان يؤكد على ضرورة إصلاح المسرح إصلاحا يعتمد على مبدأين جماليين حددهما فى مناسبتين مختلفتين ؛ أحدهما هو تفضيل الإنشغال بالحقيقة وبالجمال على الدعاية وعلى المشاعر القومية أو الطائفية ، والآخر هو إعطاء النص أهميته السابقة ومستواه الشعرى السابق ، وإعطاؤه الأولوية على التمثيل وعلى الحدث الذى يدور على خشبة المسرح حتى يصبح أبسط مما هما عليه فى الوقت نفسه الذى ينبغى فيه تبسيط الأزياء والديكور بدرجة أكبر. (١٧)

ومع مسرحية عند بئر الصقر At the Hawk's well بدأت سلسلة من مسرحيات الصالون أو الأتيليه التى إقتضت حدا أدنى من التكاليف المادية ، والتى كانت تتوجه الى جمهور مختار يتكون من أربعين أو خمسين شخصا ، فقد تعب بيتس من مواجهة الصحافة والمدافعين المتحمسين عن الوطن والأخلاق والدين ، ومن مواجهة ردود الأفعال - العاصفة فى بعض الأحيان - المتعلقة بالجمهور الكبير ، ومن ثم توجه الى عدد قليل من المتلقين . لذلك نجد فى تلك الأعمال إنطواء واستسلاما بالمفارقة بالأعمال التى تم إنجازها فى مسرح الدير .

ويشبه هذا الإنسحاب ما يحدث لكريج في فلورنسا والكوبو Copeau عندما هجر مسرح Le Vieux colombier ؛ وهوما سمح لبيتس بالوصول بتجربته الى منتهاها دون أية تنازلات . فقد إستمر في كتابة نصوص مسرحية شعرية أهله موهبته لها ، ثم كسبت تلك القصائد الدرامية جمهورا أوسع من القراء عنه من متفرجي العروض المسرحية محدودة المقاعد . مع ذلك ، كان يمكن أن تزداد كثافة تلك القصائد في التعبير ، وتماسكها إذا ما كانت صممت مصحوبة بإلقاء وتجسيد صامت لها يعضدهما الموسيقى والرقص .

يتيح لنا كتاب بعض المسرحيات الدبيلة من اليابان معرفة العناصر التي بدا لكريج أنه إستطاع نقلها في تلك الأعمال الشعرية الجديدة . وإذا كان إستطاع أن يجمع الأربع مسرحيات الأولى تحت عنوان أربع مسرحيات لراقصين (١٨) Four Plays for dancers فإن ذلك يبين الأهمية التي كان يوليها للرقص ، لدرجة أنه مسرحيته عند بئر الصقر لما كان لها أن تولد لولا راقص ياباني هو إيتو ، فقد ظهر له هذا الأخير في الضوء الحميم لأحد الأتيليهات كما لو كان صورة تراجيدية . وبداء له أنه ينسحب نحو حياة أكثر كثافة ، فيقول بيتس : ولأن هذا الانفصال لا يمكنه أن يتم إلا بواسطة إنسانية ، فقد إنسحب لكي يسكن ، بشكل ما ، أعماقا روحية معينة . ويستكمل قائلا على أى فن متخيل أن يظل محتفظا بمسافة ما بينه وبين الجمهور ، أما هذه المسافة فينبغي بمجرد أن تتحدد ، أن يتم الحفاظ عليها بحزم ضد تيار نمو العالم بإطراد .

وتتطلب الموسيقى والأبيات الشعرية ، كما يتطلب الطقس المسرحي والرقص عند إرتباطهم بالفعل المسرحي ، أن تسهم الإيماءة والزى وتعبير الوجه وتجهيز خشبة المسرح في الإحتفاظ بتلك المسافة أو الحدود .

ينبغي إذن أن نحمل العرض المسرحي من أى تطفل من الواقعية الفجة . لذلك فحينما تبلغ الدراما أعلى درجاتها من التوتر ، يجب أن تحل رقصة محل فوضى المشاعر الطبيعية ، من خلال سلسلة من الأوضاع الثابتة مثلا ، أو الحركات المعبرة عن معركة أو عن عذابات أحد الأشباح .

وتتشابه وظيفة القناع مع ذلك ، فهو يسمح بأن يحل محل وجه ممثل سوقي أو محل وجه مزين بالمكياج وفقا لهوى الخيال ، بإبتكار نحتي نبيل ، كما يسمح بالتقريب بين الجمهور والمسرحية بشكل كاف يسمح للأول بأن يدرك كل تغير

فى الصوت . ولا يمكن أن يشبه القناع أبدا وجهها متسخا وكلما نظرنا إليه عن قرب ظل بمثابة عمل فنى فى عيوننا ، كما لا تفقد الملامح أى شىء لكونها ثابتة ، فالشعور العميق تعبر عنه حركة الجسد بأكمله .

تمثل تلك الملحوظات عن عدم نقاء وجه الممثل ، تحريضا يصل الى أبعد مما رآه كريج . ومع ذلك ففى إهداء بيتس ملك برج الساعة الكبير The King of the great clock Tower الى نينات دى فالوا Ninette de Valois يطلب منها مسامحته على أنه غطى وجهه المعبر بقناع . أما إستخدام القناع ، فلا يتم تبريره هنا-مثلا كان الحال فى المسرح الإغريقى - على أنه يحمل خاصية الإحتفاظ بتعبير واضح أمام جمهور عريض من مسافة يكف خلالها وجه الممثل عن أن يكون مميزا . بل على العكس من ذلك ، تصبح وظيفته إبراز الحميمية بشكل غير عادى ، وخلق بعد داخلى . لذلك فقد تخلى بيتس عن الإضاءة المسرحية بعد عدة محاولات وأعطى الأفضلية للإضاءة العادية للمكان الذى تعرض فيه المسرحية .

يحدد وصف بيتس لقناع المحارب الشاب كوشولان Cuchulain فى مسرحية عند بئر الصقر نواياه ، فى الوقت ذاته الذى يكشف فيه هذا الوصف عن تأثير هذا المفهوم الدرامى بالرمزية ، وبحسها المائل لتوحيد الآراء وطموحها لنقل طقوس المسارة * الى مجال الفن . وكان الممثل الذى يؤدى دور هذا المحارب ذى القناع نصف الإغريقى ، نصف الآسيوى الذى نحتة إدموند دولاك Edmund Dulac يبدو فيما هو مفترض مثل صورة شاهدها فى الحلم أحد العباد شديدى الإيمان . ويقول بيتس آمل أن أكون وصلت الى تلك المسافة الفاصلة عن الحياة والتي تسمح بالإعتقاد فى أحداث غريبة وأخاديت معدة بفن .

وتعود تلك اللغة الى نفس عصر عازف الموسيقى نصف المصرى نصف الآسيوى - الطامح الى اكتساب صفة كهنوتية - الذى رسمه دولاك Dulac . لكن قناع كوشولان Cuchulain لم يشخ ، كما تشهد تلك الوثائق التى تم حفظها فى كتاب Plays and controversies مصحوبة بملاحظات عن الإخراج ظهرت فيما بعد فى موسيقى مسرحيات لراقصين على جهد متواصل فى الإخراج الدرامى . ولا توجد علاقة وثيقة بين تلك الأعمال والنو ، وإنما يتشابه تقسيمها للشخص

* احتفالات كانت تقام لايفاف عضو جديد بعض أسرار الديانات القديمة (المترجمة)

المسرحية بين كورس وممثلين ، يشترك أحدهما بوصفه يقدم رقصا بشكل أساسي . وتتركز وظيفة عازفي الموسيقى / أفراد الكورس (الذين لا يزيد عددهم عن ثلاثة أو أربعة أشخاص على الأكثر) ، إما في غناء مقاطع غنائية تخلق جو العرض وتعلق على الحدث ، أو في إلقاء فقرات سردية تصفه . أما آلاتهم الموسيقية (الفلوت - الأوتار المشدودة - البركشن) فتعتمد الصوت الآدمي بخفة وتحدد بعض النقلات لدى الممثلين وتصاحب الرقص . كما كانت تؤدي في بداية العرض ونهايته مصحوبة بغناء لتقديم إحتفالية بسيطة تتضمن بسط وثني قطعة قماش مزينة بزخرفة مستوحاة من تيمة العمل المقدم في العرض (صقر ذهبي مثلا مرسوم على خلفية من اللون الأسود) بينما يتخذ الممثلون أماكنهم في ساحة المسرح أو يبرحونها . (بخلاف الدنو تذكرنا تلك العناصر بعروض بعض رقصات الـ كاتاكالي Khatakali) ويعتمد الديكور على الإقتصاد فلا يزيد على مربع من القماش الأزرق ممثلا نبع ماء ، أو جانب من جبل وسماء مجسدين على شاشة ، أو منظر برى . ويتم التعبير عن الأفعال الجسدية ، مثل إشعال النار ، دون استخدام أكسسوارات .

في سياق تقديم حدث بمثل هذه الطريقة غير المباشرة والموحية ، تصبح وظيفة الشعر ذات أولوية ، فشعر ييتس على الأخص به كمال شكلي وموسيقية مرتبطة بقدرة على الإيحاء ذات دقة مذهشة . ويمكن تفسير ملاءمة شعره مع روح النورجوعا الى اعتقاد ييتس في عالم الأرواح والى فضوله الممتد إزاء مصير الكائن البشرى بعد الموت . وقد سعى هذا الفضول فيما قبل الى الإشباع عن طريق التردد على جمعية تيوسوفى دو دويلن . Societe de Theosophie de Dublin ، أو على مكتب مدام بلافاتسكى Madame Blavatsky . وبالتالي إستمد مصادرا خفية فى إبداع بعض مسرحياته ، وهكذا نجد علاقة تواز بين مراحل القمر ومختلف أنماط البعث والتجسد فى الغيرة الوحيدة لإيمر The Only Jealousy of Emer . إلا أن تلك المعرفة التى نجد أنفسنا مجبرين على التعامل معها بشكل جدى بدرجة أو بأخرى ، هى معرفة لا تتضح فى العمل السابق إلا فى شكل أثر لصورة أو رمز .

ومن بين الأسباب التى حثت ييتس على إستيحاء أعماله من الدنو ، دور الأرواح أو العائدين الى الحياة فى الدنومحو الحواجز بين ما قبل الموت وما بعده . فى مسرحية عند بئر الصقر يمكن أن نرد دورى العجوز وكوشولان الى دورى

واكى Waki وشيت Shite تقريبا . فقد إنتظر العجوز طيلة حياته الى جانب البئر الذى يهب مأوه الخلود دون أن يستطيع أن يروى عطشه . أما المحارب فيتمنى أن يروى عطشه بكل العنف المتأجج الذى يمتلكه شاب مأخوذ بالحب و المعارك . والفرصة الوحيدة المتاحة لتحقيق ذلك ، هو حلول روح الساحرة التى تسكن الجبل فى جسد حارسة البئر ، حيث سوف تقوم آنذاك الحارسة وقد تملكته الروح وأصبحت تتخذ شكل امرأة - صقر ، برقصة حتى تصل بعيدا عن البئر فى حين يفور هذا الأخير بالماء.(١٩)

وعرضت تلك المسرحية فى اليابان بعد أن ترجمها ميشيو إيتو Michio Ito ، ثم حولتها ماري يوكوميشى Marie Yokomich الى نو ، وقدمت بعد ذلك فى مناسبات عديدة على خشبة مسرح النوفيمما بين عامى ١٩٤٩ و ١٩٥٢ (٢٠)

تقوم مسرحية الغيرة الوحيدة لإيمر على حالة تقمص روح جسد إنسان ، قالبطل كوشولان معلق بين الحياة والموت ، وقد إستولت روح شريرة على جسده بينما تحرسه إيمر زوجته الوحيدة وآخر رفيقاته . أما شبحه فيظل خائر القوى قابعا بجوار جسده كما لو كان مثقلا بحمل الذكريات . ولكي يعيد كوشولان روحه الى جسده ، ويبعد عنه الشيطان ، يشترط عليه هذا الأخير أن تتخلى زوجته عن الأمل فى عودته يوما . ومع ذلك يرى كوشولان جمالا غير بشرى يبرز من جانب بئر الصقر ، وذلك الجمال الذى يجذبه الى بلد النسيان شريطة أن تحنث إيمر بعد ذلك بوعدها تقديم الفدية المطلوبة منها . هكذا يعود كوشولان الى الحياة والى جمال رفيقته الفانى . وربما لا يمثل ازدواج شخصية كوشولان فى إثنين إحداها جسده أو الشيطان الذى يطارده بينما الأخرى شبحه ، شكلا مقبولا على المسرح ، إلا الشخصية التراجيدية لإيمر تبدو عميقة التأثير وكذلك التيمات المتداخلة الخاصة بالجمال والحياة والموت والذكرى والنسيان ، مما أوحى الى بيتس أبياتا لا تنسى .

ربما يكون أكبر نجاح حققه بيتس فى النوع الذى إستوحاه من النو ، يتجسد فى الحلم بالعظام The Dreaming of the Bones (١٩١٩) التى تحكى قصة محارب فى ثورة عيد الفصح عام ١٩١٦ يبحث عن طريق خلال الجبل فى الليل ليصل الى مكان يستقر فيه ويهرب من القمع . ويقابل رجلا وامرأة شابة يقبلان أن يقوما بدور مرشديه . ويكشف الحوار بالتدريج عن أنهما شبحى حبيبين أدت بهما عاطفتها الى تسليم بلدهما الى العدو الغازى ، فيحكم عليهما أن يهيما دون هدف

نادمين حتى يلتقيا برجل من جنسهما يستطيع أن يغفر لهما ويمنحهما الراحة
ويسمح لهما أن يقبلا كل الآخر . إلا أنهما يتركان من قابلاه وأرشداه الى الطريق
دون أن يتوصل الى قرار النطق بالكلمات التي تحررهما .

ولا تضيف المعرفة بالنوأي شيء الى المتعة الجمالية لقارىء أو متفرج هذه
المسرحية التي تكتفى بذاتها . لكننا نستنتج وجود علاقة عميقة بين تلك القصيدة
الدرامية الأيرلندية ونو العائد الى الحياة مثلا ، وتكمن تلك العلاقة فى معنى قدرة
بعض الأماكن على إحياء الذكريات القديمة التي تطارد أصحابها بحق ، وتعتبر
تلك الأماكن فى هذه المسرحية الشعرية هي : أطلال دير وبقايا روعة المعمار
الأيرلندى القديم وسط مكان برى . كما تكمن أيضا فى معنى الطبيعة كما تظهر
فى أشكالها المتحركة وفى تغير الضوء والضباب والأحاديث الليلية للطبيعة
وصرخاتها التي تخرق الضباب . هكذا يتيح بيتس الفرصة لوجود جو محبذ لظهور
الأرواح ، ولحدوث حدة فى الإدراك غير شائعة بالمرة ، كما لو كان كل حجر
وكل مجموعة من النباتات متداخلة الأغصان مألوفة للشخص الذى يراها فى ذلك
الحين فوق تلك الأرض المفتوحة الذراعين لتلقى رياح المحيط ، مثل الأرخييل
الذى يمتد الى الطرف الآخر من أوراسيا .

فى بعض المسرحيات النبيلة من اليابان يلاحظ بيتس بعض نقاط الالتقاء
بين الحكايات والمعتقدات الجايليكية ، وما يستمد انو مادته منه ، ففي النو:
غالبا ما تكون المغامرة الرئيسية فى لقاء شبح أو إله أو إلهة فى مكان ما مقدس
أو مقبرة أسطورية ما ، وأحيانا ما يذكرنى هذا الإله أو الإلهة أو الشبح بخرافاتنا
ومعتقداتنا الأيرلندية التي ربما اختلفت فيما قبل عن تلك التي يتبناها معتنقو
الشينتويزم ...

ويتشابه معطف الريش الذى يمنع غيابه إلهة (أو فلنقل ساحرة ؟) القمر من
العودة الى السماء ، مع غطاء الرأس الأحمر الذى كان يسرق من ساحرات البحر
حتى لا يبرحن البر . وفى نيشيكيجى Nishikigi يذكرنى الحبيب الشبحان
بالشاب آران Aran الفتاة فى قصة الليدى جريجورى Lady Gregory والذين
يذهبان الى الراهب بعد وفاتهما حتى يزوجهما . ويمتلك أولئك الشعراء اليابانيين
عاطفة نحو المقابر والغابات ، وإحتراما ممتزجا بالخوف يشعر به أحيانا فلاحو
بلدنا الذين يتحدثون اللغة الجايليكية أيضا ، عندما يحدثهم أحد عن قصر هاكيت
Hackett أو عن بئر ما مقدس .

على الرغم من أن مسرحيات تلك الفترة من التاريخ كانت مؤلفة من أجل جمهور صغير عدد، إلا أن ييتس يستمر فيها في افساح مكان لعناصر مرتبطة بالتراث الشعبي ، ويقول في الكتاب الذي أشرنا إليه سابقا أحب جميع الفنون التي ما زالت قادرة على تذكيري بأصلها الضارب بجذوره وسط أهالي الشعب . لذلك فهو يسعى الى أن يستند الجزء الغنائي في دراماته الى موسيقى بسيطة وعزف شفاف يبرز من قيمة الإلقاء ، ويبعد قدر المستطاع عن الأوبرا وعن عزفها الأوركسترا الى الضخم .

يعجب ييتس أيضا بالإستخدام الموضوعي (thematique) للصور البلاغية في النو ، التي تنسج شبكة من الإيحاءات حول الحدث الرئيسي ، لها دلالتها العميقة . ويستخدم ييتس الصور البلاغية إستخداما مشابها في حلم بالعظام مثلا ، عندما يتضرع الكورس ، في عدة مناسبات ، الى عصفور النهار ، وهو تضرع لا يظهر معناه إلا بالقرب من نهاية المسرحية ، حين يكتشف الجميع أن مرشدى الثائر ما هما إلا روحين تسعيان الى العودة الى الحياة ، بما أننا نعرف أن أنشودة الديك تجبر الأرواح الهائمة على التمكن مرة أخرى من موقع حصولهم على المغفرة .

وتشترك المسرحيات من هذا النوع مع مسرحيات النوفى أنها تتضمن حوارا- أكثر منه فعلا حقيقيا- يكشف بالتدرج عن موقف غالبا ما يكون ناتجا عن فعل ماض ، ومؤديا بكثافة الى لحظة العاطفة أو الشعور المصاحب لذلك الموقف، لا سيما ووظيفة الكورس تعد لهذا الكشف وتمهد إنتظار لحظة تراجيدية وتسعى لمد تأثيرها لدى المتفرج .

وتحتل فكرة أن الندم على الأخطاء التي تم ارتكابها في تلك الحياة الماضية ما هو إلا حلم يحول دون إستمتاع الكائنات بالسلام بعد الموت ، مكانة هامة في فكر ييتس ، وهو فكر نصف فلسفى ونصف أسطورى كما يسميه هو نفسه في إحدى ملحوظاته في مسرحيات لراقصين حيث يعطى مثلا على ذلك مأخوذا من النوفى، عن راهب بوذى يحاول أن يصفى السلام على عذابات ضمير روحه الذي يعتقد أنه يعتقد أنه محاصر باللهيب . ويكفي أن نستنتج الصلة بين هذا الإهتمام الشاغل لييتس وإحدى التيمات الكبرى للنوفى، وذلك دون أن نسعى هنا الى تعميق طبيعة معتقدات ييتس . ولنتذكر فحسب أن واحدة من مسرحياته الأخيرة التي تحمل عنوانا ذا دلالة مهمة هو بورجاتورى * Purgatory ، تطرح

* مكان يقبع به الموتى قبل دخولهم الفردوس أو الجحيم فى الديانة المسيحية (المترجمة) .

من جديد التساؤل حول نتائج أفعالنا فى هذا العالم وذاك ويتعلق الأمر برمته بدرجة أو بأخرى بمؤثرات الزواج غير المتكافىء ، وبابن محتد يقتل والده لأنه أدى الى إنهيار عائلته النبيلة ، ثم يابنه من بعده الذى يأمل هباء أن تمحى نتائج هذا الزواج دنس والدته حتى تعرف تلك الأخيرة

الراحة الأخيرة خارج قبرها. تلك أيضا قصة من قصص الروح العائدة الى جسد صاحبها ، لكنها قصة يمتزج فيها ما هو خارق للطبيعة - هذه المرة - بواقعية عنيفة شبه ميلودرامية ، أو لنقل أنها حادثة مروعة تمت معالجتها بحس الشكاوى ، وإنتهت بتلك الصرخة التراجيدية :

يا إلهى،

خلص روح أمى من حلمها !

لا يمكن أن تفعل الإنسانية أكثر من ذلك .

هدىء مأساة الأحياء وندم الموتى .

وبخلاف هذا الإهتمام بمصير الموتى ، لا توجد صلة كبيرة بين بورجاتورى Purgatory والنو . وبعد مقابلة عام ١٩١٦ ومسرحيات لراقصين ، نستطيع أيضا أن نتتبع أثر ذلك التأثير الشرقى ، إلا أنه يمتزج بالضرورة بإسهامات فنية أخرى ، وينتهى الى إستيعابه داخل عمل يظل يحمل الخصوصية الأيرلندية .

الهوامش

- (١) "The Drama in Japan," The Mask, April 1912, vi, 4, pp. 309-20
- (٢) "Editorial Notes," The Mask, July 1913, 71, 1, pp. 89-91
- (٣) عرض لكتاب Plays of old Japan
- ت NO ، بقلم ماري ك. ستويس . The Mask , Jan. 1914, 71, 3, p. 265
- (٤) The Marionnette (Florence 1918, 12 numeros)
- (٥) "Puppets in Japan ", by a Japanese , The Mask, vi, 3, Jan. 1914, pp. 217-20 Kingship.
- (٦) "Some Thoughts concerning Hanak The actress..." , Ibid ., pp. 230-44.
- (٧) Histoire des Marionnettes, coll. "Que Sais-Je," 1959
- (٨) "Notes on Indian Dramatic Technique," The Mask, oct. 1913, vi, 2.
- (٩) المرجع نفسه : Jan. 1914, iv, 3, pp. 270-2
- (١٠) vol. (x, 1923, p. 33.
- (١١) E.G. Craig, Index to the Story of my days, London 1957 p. 39, et W.B. Yeats "Dramatic personae" in Autobiographies, London 1955, p. 446.
- (١٢) Collection Craig. Bibliotheque Nationale
- (١٣) قبل عروض هاملت في موسكو من إخراج كريج ، كما يشير إلى ذلك برنامج العروض المسرحية (١٢-١٤) يناير.
- (١٤) في مارس ١٩١٣ . وأشكر بهذه المناسبة السيد / دنيس بابلي Denis Bablet الذي قدم لي مجموعة أعداد Mask وكذلك دراسته التوثيقية عن العلاقات بين كريج وبينس .
- (١٥) ظهرت بعد ذلك في كتابه : Essays, London 1924, pp. 273-93
- (١٦) Anthouy Thwaite , " Yeats and the Noh", The Twentieth Century, Sept. 1957, pp. 235-42.
- (١٧) من كتاب المؤلف سامهين The Reform of the Theatre, and The Play , the Samhain
- مجموعة مقالات نشرت في Plays and Controversies Player and the Scene
- The Irish Dramatic Movement London 1923 , pp. 45s99. 117s99.

(١٨) At the Hawk's Well, The Only Jealousy of Emer , The Dreaming of the Bones , Caluary, in "Plays and controversies
تضاف تلك المسرحيات الى الأعمال المستوحاة من روح النور، في "Plays Collected Plays
andControversies .

The Times Literary Supplement

(١٩) نُشرت مجلة

(الملحق الأدبي للتايمز) صورة لميشيو إيتوفى رقصة الصقروهي مأخوذة أصلا من

معرض بيتس للصور الفوتوغرافية الخاصة بعروضه ، في معرض ويتورث الفني Wit-

worth Art Gallery (١٢ مايو ١٩٦١) .

Anthony Thwaite ، المقال نفسه .

(٢٠)

محتويات الكتاب

٥	كلمة وزير الثقافة
٧	كلمة رئيس المهرجان
١١	١- عن المسرح الهندي باللغة السانسكريتية بقلم / لوى رونو
١٩	٢- المسرح الكلاسيكى فى الهند بقلم جانين أوبواييه
٢٩	٣- حول اجماليات المسرح التراثى الصينى بقلم / د. دى تشارنر
٣٩	٤- المؤلف والمخرج الصينى كوان هان - كينج بقلم / لى تشى - هوا
٥٣	٥- المسرح الحوارى الصينى فى علاقته بالغرب بقلم / باى - تشين ليانج
٥٧	٦- التأثير البوذى على مسرح النوب بقلم جاستون رونوندو
٦٧	٦- المسرح فى التبت بقلم / ر.أ. ستين
٨٣	٧- المسرح فى أندونيسيا بقلم / جان كوريزنيه
١٠١	٩- المسرح الفيتنامى بقلم / تران فان كهى
١٢٣	١٠- مسارح أسيا بقلم / جون جاكو
١٣٥	١١- كريج وييتس ومسرح الشرق بقلم / جون جاكو

الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص.ب : ٢٢٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس

WWW. maktabetelosra.. org

E - mail : info @egyptianbook.org



ستظل القراءة هي المظلة الرئيسية
للبناء الروحي والفكري والوجداني
للإنسان، والثقافة هي بكل المقاييس
أفضل استثمار لبناء مجتمع المستقبل
و«ثقافة السلام» هي الضمان الأكيد
لإرساء دعائم الأمن والسلام الاجتماعي،
والتسامح ومكافحة العنف، ونشر العلم
والمحبة والإخاء والديمقراطية،
والتواصل مع الحضارات الأخرى.

سوزيه مبارك

